LA REVUE DE

TEHERAN

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 21, Août 2007, 2e ANNEE
PRIX 500 TOMANS

rdt @ etelaat.ir



www.revuedeteheran.com

La musique persane:
un héritage trois fois millénaire



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Rédaction
Esfandiar Esfandi
Amélie Neuve-Eglise
Arefeh Hedjazi

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mortéza Johari

Correction française
Béatrice Tréhard

Correction persane
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549951199
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@etelaat.ir

Recto de la couverture:
Assiette d'argent post-Sassanide, VIIe siècle. Le British Museum.

Imprimé par Iran-Tchap



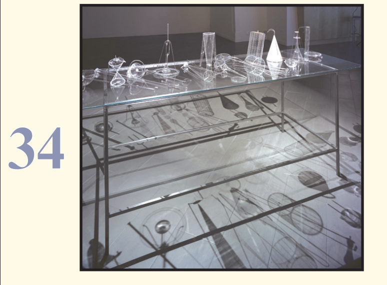
Premier mensuel iranien en langue française
N°21 - Mordad 1386 / Août 2007
Deuxième année
Prix 500 Tomans

Sommaire

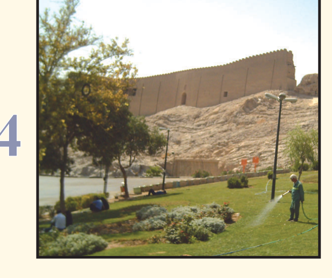
04



34



44



54



80



La musique de l'Iran préislamique

Azar BABASAFARI

La musique puise ses racines dans les pensées les plus profondes de l'homme et nous révèle ses états d'âme. Le calife abbasside Mansour s'intéressait passionnément aux œuvres grecques et ce fut durant le règne d'Haroun, cinquième calife abbaside, que cet intérêt atteignit son point culminant. Ce fut donc à cette époque que le mot arabe "*ghina*" (chant) fut remplacé par un mot d'origine grecque: musique. Ce terme revient souvent dans un livre de Khârezmi intitulé *Meftah-ol-oloum* ainsi que dans d'autres documents datant du IVe siècle de l'hégire. Ce dernier définit la musique comme étant "l'union des chants". Il ajoute par ailleurs que tout air harmonieux que l'homme se réjouit d'entendre est de la musique.

Les savants ont récemment découvert l'aspect mathématique qui organise les sons plaisant à l'oreille; les chiffres jouent, par conséquent, un rôle primordial dans le monde de la musique. Pythagore estimait que les nombres sont à la base de toute création et les disciples de ce dernier supposaient que les mélodies résultent du mouvement des corps célestes. Selon Avicenne, la musique serait, tout d'abord, une discipline mathématique traitant des airs et des distances temporelles, notions qu'il est indispensable de maîtriser afin de pouvoir composer des pièces de musique. Fârâbî définit la musique, quant à lui, comme étant une science qui se donne le devoir d'étudier les divers sons et se divise en deux branches principales: la musique théorique et la musique pratique; division qui demeure employée jusqu'à nos jours. D'après Platon, la musique donne des ailes à l'âme, fait naître de nouvelles idées et anime tout être humain.

Né au milieu des chants de la nature, l'homme s'est toujours senti attiré par la musique dès les premières années de son existence. Au cours de son évolution, l'être humain s'est rendu compte, très tôt, de l'influence des sons sur ses diverses activités. C'est en imitant les sons de la nature qu'une branche des arts est née. Les hommes de la caverne fredonnaient des airs pour surmonter leur peur et rendre culte aux Dieux; ces mélodies se transformèrent graduellement en diverses sortes d'hymnes et de cantines. L'homme exprime des sentiments tels que la peur, la tristesse, la haine et la joie par le biais de la musique, la danse et la parole, car elles sont nées avec lui.

La musique proprement dite est née à partir du moment où l'homme fut en mesure d'exprimer ses états d'âme à travers la mélodie et de reproduire les rythmes existant dans la nature.

La musique fit l'objet de plusieurs mythes transmis de génération en génération au cours de l'histoire, car les premiers hommes estimaient que la musique est un don des dieux. Les anciens Japonais croyaient que la déesse du soleil s'était un jour mise en colère pour ensuite se dissiper. Pour refaire la paix, ils se mirent à chanter une belle chanson, après quoi le soleil sortit de sa cachette pour briller de plus belle à l'horizon. Suivant cette tradition, les Japonais chantent même aujourd'hui lors des éclipses.

Les Grecs, quant à eux, rendaient hommage à Hermès, dieu du commerce, pour leur avoir fait cadeau de la musique. Un jour, alors qu'Hermès se promenait sur la côte de la Méditerranée, il eut une idée géniale: il attacha les cordes volées par son frère

Apollon à la carcasse d'une tortue pour fabriquer une lyre!

Les Arabes estiment par contre que Caïn chanta la première élégie de l'histoire, à l'occasion du deuil du son frère Abel dont il fut le meurtrier.

Carl Stumpf, professeur éminent de philosophie à l'université de Berlin estime, pour sa part, que le père de la musique est l'homme premier qui communiquait à l'aide de sons et de cris.

A partir de ces mythes mentionnés, nous pouvons conclure que la musique a toujours été l'âme sœur de l'homme; mais plusieurs questions se posent néanmoins sur ses origines, car l'histoire de la musique se mêle bien souvent à diverses légendes. La musique, la danse et le chant puisent depuis toujours leurs racines dans la culture de tous les peuples de la terre et ont occupé bien souvent une place de choix dans les cérémonies d'ordre religieux, mais il fallut attendre plusieurs siècles avant que la musique devienne une discipline indépendante.

Les débuts de la musique occidentale remontent à la Grèce antique, alors que celle du monde oriental trouve ses racines en Perse, mais il demeure impossible de donner une date situant précisément l'invention de la musique.

Les événements historiques, les révolutions et les civilisations ont un rôle central dans la formation de la musique de chaque nation. Concernant l'histoire de la musique persane, nous ne disposons pas d'informations valides étant donné qu'elle apparut à une époque où l'historiographie n'existait pas encore. En outre, l'histoire tumultueuse de l'Iran, et notamment les innombrables attaques étrangères et les crises intérieures ont fait disparaître le peu de documents qui existaient à ce sujet.

D'après certains orientalistes, la musique perse date de l'époque achéménide. Après l'attaque d'Alexandre, sous les ères séleucide et arsacide, la civilisation grecque influença l'Iran et une grande évolution se fit sentir dans le domaine de la musique persane. La formation classique de la musique dite "persane" date de l'époque des Sassanides, et notamment de celle du règne de Khosrôw Parviz qui soutenait les musiciens. Parmi les grands musiciens de cette époque, on peut notamment citer Ramtine, Bamshâd, Barbod, Nakissa, Azâd, et Sarkesh. Parmi ces musiciens, Barbod demeure le plus célèbre de par son génie de compositeur. Il aurait composé près de 360 mélodies. La musique de l'époque sassanide a ainsi constitué le noyau de la musique de la civilisation islamique.

Après l'Islam, la musique persane a connu une longue période de décadence. Cependant, à l'époque des Abbassides, qui gouvernaient leur cour à la façon des Sassanides, la musique profane connut



Figurines jouant d'instruments à cordes Suse, Musée national d'Iran.

Les débuts de la musique occidentale remontent à la Grèce antique, alors que celle du monde oriental trouve ses racines en Perse, mais il demeure impossible de donner une date situant précisément l'invention de la musique.



Reliefs de Taq-e Bostan,Femmes jouant de la harpe alors que le roi est à la chasse, VIe siècle.

La formation classique de la musique dite "persane" date de l'époque des Sassanides, et notamment de celle du règne de Khosrôw Parviz qui soutenait les musiciens.

de nouveau un âge d'or. Parmi les grands musiciens de cette époque, on peut citer Avicenne, Abolfaradj Esfahâni, Issaq Mosseli, Ibrâhim Mosseli, Abounasr Fârâbî, Abdolqâder Marâqi et Qotbeddine Mahmoud Shirâzi. Aux époques safavide et qâdjâre, la musique était essentiellement une discipline pratiquée à la cour du roi. Au début du XXe siècle, avec l'augmentation des influences occidentales, une musique persane teintée de certaines influences étrangères connut une diffusion sur l'ensemble du territoire iranien. En 1930 fut également fondée l'Académie Supérieure de Musique à Téhéran, ainsi que l'orchestre symphonique. Aux côtés de ces nouvelles institutions, des concerts de musique traditionnelle persane étaient également organisés, notamment grâce aux efforts de 'Alî Nâqi Vaziri. Après la Seconde Guerre mondiale, la musique persane subit un important processus d'occidentalisation, qui fut notamment renforcé à la suite de l'organisation de nombreux festivals internationaux qui accueillaient des artistes et musiciens du monde entier. En outre, l'Académie Supérieure de Musique, l'Académie de Musique Nationale et la Faculté de la Musique de l'Université de Téhéran ont formé de nombreux étudiants dans les disciplines telles que la musicologie, la composition occidentale et la musique traditionnelle persane. Qolamhossein Darvish (1251-1305), les professeurs Rouhollah Khâleqi (1285-1334), Abolhassan Sabâ (1281-1336), Alî Nâqi Vaziri, et Mohammad Tâqi Mas'oudi, comptent parmi les grands musiciens de cette époque.

Les premiers iraniens sont des indo-européens ayant immigré en Oxus (Asie centrale) où ils se sont progressivement établis. *Veda ha* constitue leur plus ancienne œuvre littéraire et est le livre sacré des Indiens. Cet ouvrage comprend quatre parties dont l'une s'intitule "Rigas"; "*Rig*" signifiant "hymne" en sanscrit et "*veda*" signifiant "connaissance". Cette partie de *Veda ha* contenant chants et hymnes religieux constitue donc un

patrimoine musical commun aux Indiens et aux Iraniens. Dans l'Avesta, le livre sacré des Zoroastriens, qui est également l'une des plus anciennes œuvres littéraires et religieuses des Iraniens, la partie la plus ancienne est celle des "Gâthâ" qui contient les hymnes et les cantiques des Zoroastriens. Ceux-ci les chantaient en les accompagnant par de la musique.

A l'époque antique, la musique était aussi un moyen de communication. Par exemple, les premiers instruments de musique étaient les tambours que l'on utilisait pour annoncer une nouvelle. Au fur et à mesure, la musique s'est peu à peu transformée en un rite et fut très présente dans les cérémonies religieuses, les fêtes et les funérailles.

A l'époque des Achéménides, il existait trois sortes de musique: religieuse, militaire et lyrique. La musique religieuse accompagnait souvent des hymnes et les "gâthâ". La musique militaire était jouée au moment de la guerre et était destinée à renforcer le courage et la bravoure des troupes. De même, on jouait du cor pour annoncer le départ des armées. La musique lyrique a depuis toujours existé dans la civilisation persane. Elle avait ses propres instruments dont on jouait de façon très particulière. Ferdowsi, dans son grande œuvre du *Shâh-Nâmeh*, fait également de nombreuses allusions aux instruments de musique lyrique, aux chants et aux mélodies. A cette époque, les instruments étaient essentiellement divisés en deux catégories: ceux destinés à la musique militaires et ceux à la musique lyrique. Parmi les instruments de l'époque, on peut notamment citer le sheypour (cor), ney, barbat, tonbak, kous, karnay, sorna, tabl, dohol, djam, djoldjol, kharmohre, damamé, khom, gâvdom, naqous et sandj.

L'entrée d'Alexandre en Iran s'est traduite par une augmentation des influences grecques au sein de la civilisation persane. Alexandre, qui était disciple d'Aristote, s'intéressait beaucoup à la philosophie. A cette époque-là, la philosophie entretenait des liens étroits avec la musique; et la plupart de ceux qui avaient des connaissances en philosophie savaient également les bases de la musique. On peut également retrouver dans le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi le nom de quelques instruments de musique qui sont en rapport avec Alexandre tels que le ney, kous, tabiré, karnay, darây, roud, etc.

Basés à l'Est de l'Iran, les Arsacides ou les Partes étaient de race aryenne et combattirent les Séleucides. Leur langue était le pahlavi et leur écriture était l'Araméen, dont on peut retrouver les racines à l'époque des Achéménides. Leur religion était le Zoroastrisme. De nombreuses œuvres musicales lyriques et imagées datent de cette époque; le thème de la musique étant également omniprésent dans les représentations picturales. Les instruments de musique de cette époque sont identiques à ceux de l'époque des Séleucides et des Achéménides, dont la plupart était des instruments de musique militaire. De même, il ne faut pas oublier l'influence des civilisations grecque et romaine sur la civilisation persane de cette époque. Durant cette période, les chanteurs, musiciens, poètes et artistes étaient appelés "*Goussân*". Les Achiq d'Azerbaïdjan, les Motreb du Lorestan et les Bakhch du Khorassan sont les héritiers des Goussân. Selon l'orientaliste anglaise Mary Boyce, à l'époque des Partes, la musique était un élément important dans l'éducation des enfants. La musique de cette époque a beaucoup influencé la musique d'Arménie.

Les Sassanides ont régné quatre siècles en Iran et leur époque est considérée

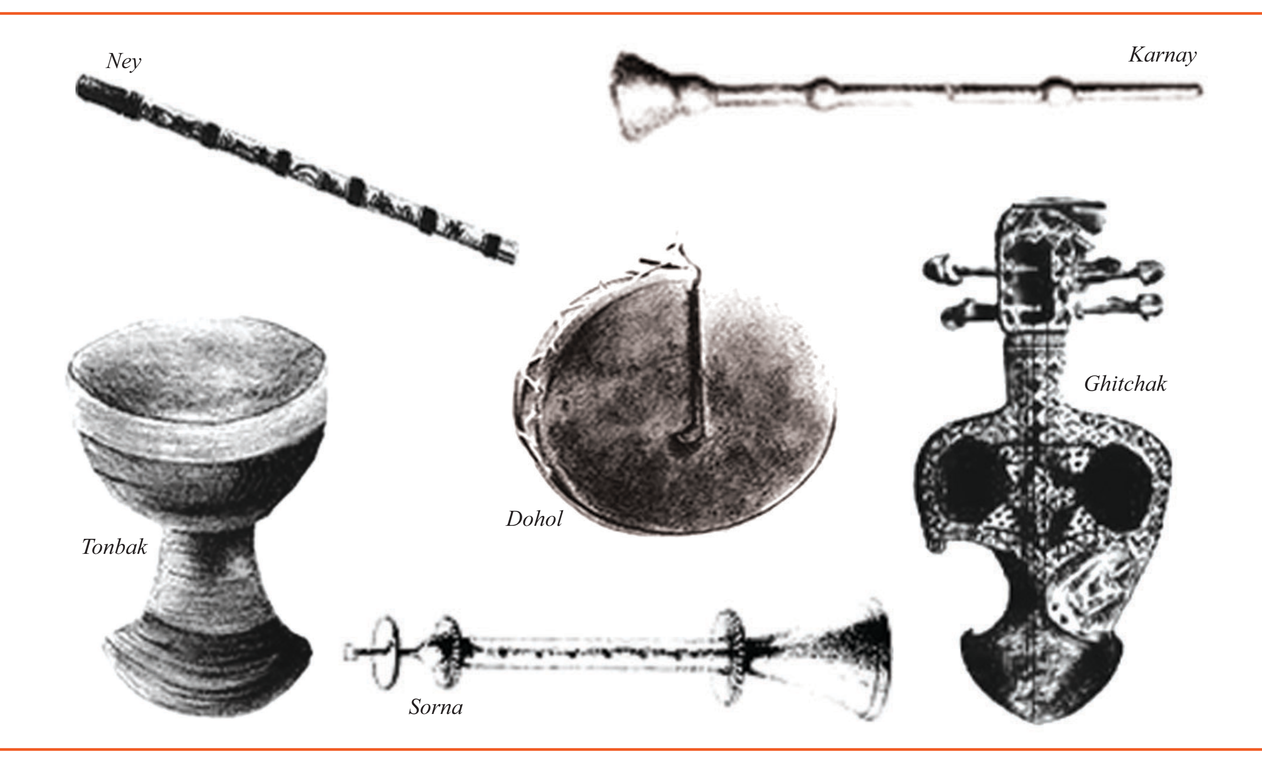
Dans l'Avesta, le livre sacré des Zoroastriens, qui est également l'une des plus anciennes œuvres littéraires et religieuses des Iraniens, la partie la plus ancienne est celle des "Gâthâ" qui contient les hymnes et les cantiques des Zoroastriens. Ceux-ci les chantaient en les accompagnant par de la musique.

comme la plus brillante de la musique persane. Cette dynastie fut fondée par Ardeshir Bâbakân et l'arrivée de l'Islam en Iran en 21 de l'hégire lunaire puis la mort de Yazdgard III, dernier roi sassanide, mirent fin à leur règne. Avec la présence des personnages comme Mâni et Mazdak, de nombreuses œuvres littéraires et artistiques fleurirent en Iran.

L'attention particulière que les rois sassanides prêtaient à la musique favorisa également son épanouissement et la diversité de ses répertoires. A la suite d'Ardeshir Bâbakân, Anoushiravân, surnommé "Le Juste", respecta beaucoup les droits des artistes. Enfin, Bahram Gour, quinzième roi sassanide, eut de bonnes connaissances en musique et improvisa régulièrement des Odes. Il conféra également aux musiciens une place de choix à la cour. Mais c'est à l'époque de Khosrô Parviz que la musique atteint son apogée. Barbod, Ramtine, Sarkesh, Bamshâd, Azâdeh et Arézou sont les grands génies de la musique de cet âge d'or. La protection et l'admiration des rois sassanides pour les musiciens assit donc les bases de la musique en Iran qui suscita alors un intérêt populaire croissant.

Les instruments de musique de l'époque des Sassanides sont également très nombreux et plus variés comparé à ceux des époques précédentes: tching, barbat, nay, sheipour, sorna, santour, dohol, naqâre, tonbak, tinbour, tâs, karnây, robâb, qâchoqak, arqanoun, shishak, shamshir, gâvdom, borqou, bouq, sepidmohreh, sour, nafir, djaras, tchalab, dabdabeh, tabireh, zing, sindj, etc.

La musique de l'époque sassanide est considérée comme étant la source de toutes les formes de musique persane ayant émergées au cours des époques suivantes, et ses influences demeurent perceptibles jusqu'à aujourd'hui.



La musique iranienne de l'époque islamique

Samirâ FAKHARIYAN

La chute de la dynastie sassanide, l'établissement du califat islamique et les conséquences de ces changements éloignèrent, du moins pendant un certain temps, l'attention habituellement portée à la musique, cependant l'antécédent technique de cet art et sa place dans l'Iran préislamique l'empêchèrent de disparaître tout à fait.

D'ailleurs, les conditions sociales et politiques de l'époque exercèrent une influence considérable sur les artistes et les mélodies tristes remplacèrent la musique gaie de l'époque sassanide.

La musique de l'époque islamique

Au Xème siècle, les califes Abbâssides perdirent leur pouvoir et de nouvelles dynasties virent successivement le jour en Iran. La situation de la musique en fut troublée, toutefois elle continua son chemin. C'est aux Xème et XIème siècles que l'identité nationale et culturelle nouvelle de l'Iran prit forme. C'est pendant ces siècles que des instruments musicaux tels que la harpe et le luth furent ressuscités et de nouveau utilisés.

Au cours de cette époque, les premiers exemples de la musique religieuse iranienne apparurent sous forme de *ta'zie*[1], *rowze* (récitation de l'histoire des martyrs) et *nowhe* (lamentation religieuse). En outre, par la voie du soufisme, la musique prit une forme nouvelle et originale. Sous le règne des Safavides, la poésie, la musique et les belles-lettres furent peu considérées ; les rois safavides ne protégeaient guère les poètes et les musiciens et s'opposaient même parfois à leurs arts. Ainsi seule la poésie religieuse connut une certaine diffusion. On peut considérer l'époque safavide comme l'âge le plus sombre de l'histoire de la musique persane, même si la musique continua de vivre la même sévérité sous le règne des Zands et des Afshârians.

Les choses changèrent avec l'établissement de la dynastie qâdjâre où deux éléments influencèrent la diffusion de l'art musical: d'une part, les rois qâdjârs étaient très attachés aux chants religieux tels que les *ta'zie, rowze, nowhe*, l'appel à la prière (*azân*) et les invocations chantées, et d'autre part, il était de bon ton pour les nobles de savoir jouer d'un instrument et de disposer de musiciens et de chanteurs personnels.

La musique avant l'ère safavide

Les seldjoukides protégeaient les arts, la littérature et la science plus que les anciens califes, ainsi plusieurs rois seldjoukides furent de grands mécènes.

Les Ghaznévides, de même que les Samanides, étaient très actifs dans les domaines artistiques et culturels. Au milieu du XIIe siècle, les Ghurides remplacèrent les Ghaznévides et continuèrent à leur tour à protéger les arts et les sciences.

L'invasion moghole porta un coup mortel aux arts et à la culture persane. La musique connut ainsi un changement radical de ses thèmes qui, de joyeux et personnels, se transformèrent en airs déchirants célébrant la mort qui frappait de toutes parts. Le désespoir et l'apathie remplacèrent l'esprit gai et optimiste du peuple. Pourtant, la cruauté et la sauvagerie moghole ne put définitivement éteindre l'astre lumineux de l'antique culture persane. Quoiqu'il en soit, cette époque, suite brillante des siècles de l'apogée scientifique, artistique et littéraire persano-islamique, représente l'une des époques les plus intéressantes de l'histoire iranienne.



Scène de Ta'zieh à l'époque qâdjâre

Les concerts soufis et amoureux (sama') et la danse faisaient partie des rites courant dans les assemblées de derviches. Le sama' et sa diffusion dans les assemblées de soufis ont une importance particulière dans l'histoire de la musique iranienne et l'on peut dire que c'est cette forme de musique qui a permis la sauvegarde d'une grande partie du patrimoine musical.

C'est en particulier lors de cette époque que les mystiques et les soufis jouèrent un rôle important dans la protection et la diffusion de la musique, au travers de leurs rites particuliers. Les concerts soufis et amoureux (*sama'*) et la danse faisaient partie des rites courant dans les assemblées de derviches. Le *sama'* et sa diffusion dans les assemblées de soufis ont une importance particulière dans l'histoire de la musique iranienne et l'on peut dire que c'est cette forme de musique qui a permis la sauvegarde d'une grande partie du patrimoine musical.

De la mort du dernier Khan puissant mongol à l'avènement de Tamerlan, plusieurs sous-dynasties naquirent des vestiges de l'empire moghol. Ces dynasties avaient une cour où les poètes et les artistes étaient toujours présents.

Tamerlan ne sut jamais gouverner comme Gengis Khan, toutefois, il fit de sa capitale Samarkand une ville magnifique en y rassemblant les savants, les artisans et les artistes de tout le pays. Il n'ignorait pas non plus la poésie, la littérature et la musique.

Après la mort de Tamerlan, une guerre éclata entre ses deux fils et ses petits-enfants. Malgré cela, ses héritiers continuèrent à protéger les poètes et les artistes et leur cour était le lieu de réunion des poètes et des artistes. Ainsi la poésie et les beaux-arts connurent une diffusion certaine et purent prospérer.

Abdol Ghâder Marâghei, le musicien le plus éminent et le plus représentatif de l'époque timouride, est l'auteur de nombreux ouvrages importants sur la musique, parmi lesquels l'on peut citer le *Jame'-ol-alhan* et *Maqased-ol-alhan*. Ses deux enfants et ses petits-enfants furent également musiciens.

La musique de l'époque safavide

L'apparition de la dynastie safavide constitue l'un des événements importants de l'histoire de l'Iran. Avec l'avènement de la dynastie safavide, l'officialisation du chiisme en tant que religion d'Etat, le développement politique et artificiel des sciences religieuses et l'opposition royale à certains domaines artistiques et scientifiques, nous sommes témoins d'un déclin rapide des arts.

Aucun ouvrage important sur la musique ne vit le jour à partir du XIVème siècle et la musique nationale iranienne ne cessa de décliner. La poésie, les belles-lettres et la musique de même que la science, la philosophie et le mysticisme (qui sont en relation étroite avec la poésie, les belles-lettres et la musique) furent ignorés.

A cette époque, l'industrie et le commerce se développèrent en Iran et, grâce à la compétence et à l'habileté de quelques uns des rois de cette dynastie tels qu'Abbâs le grand et Abbâs le Second, le pays devint sûr et prospère. Cette situation permit un léger renouveau dans la plupart des domaines artistiques.

Les œuvres architecturales, picturales, calligraphiques, etc. de cette période témoignent de l'attention que portaient les sultans safavides aux beaux-arts. Au contraire, la poésie, les belles-lettres et la musique ne se développèrent guère, et connurent même un certain déclin. Le long règne des rois safavides ne vit ni poète de talent ni grand musicien. Les rois safavides n'encourageaient pas les poètes et les musiciens, au contraire ils s'opposaient même parfois à eux.

Dans l'optique politique qu'ils avaient choisie, les rois safavides organisaient pendant les mois de moharram et de safar (les deux premiers mois de l'année lunaire musulmane) des cérémonies de deuil; l'organisation de ces cérémonies encouragea ceux qui avaient une belle voix. Ceux-ci furent connus sous le nom de *rowzekhân* (narrateur professionnel de l'histoire des martyrs) et se mirent à répertorier minutieusement les airs et les mélodies musicales. Peu à peu, le nombre de ces chanteurs religieux augmenta.

La chute de la musique, en particulier scientifique, amorcée vers la fin du XIIIème siècle, s'accéléra dès lors. Les maîtres de la fin de l'époque timouride et de la cour de Herat encore vivants à l'époque safavide décédèrent sans véritable héritier artistique. Avec leur mort et la politique religieuse du roi Ismaël et du roi Tamerlan, et le comportement de celui-ci à l'égard des artistes, la musique connut un déclin qui dura plus de cinquante ans. Bien que Shâh Abbâs lui-même ait été artiste et qu'il ait prêté beaucoup d'attention à la musique (ce qui donna jour aux activités de beaucoup de musiciens célèbres), cela ne dura pas beaucoup et après ce roi, cet art tomba en décadence, et à la fin de l'époque safavide, cet art périclita complètement.

Parmi les rois safavides, seul Shâh Abbâs s'intéressa à la musique et protégea les musiciens. Dans toutes ses cérémonies, la musique, le chant et la danse étaient présents et il prenait plaisir à les écouter et à regarder la danse. Ce roi portait attention à l'art et à l'industrie; sous son règne, la ville d'Ispahan devint le grand foyer des artistes et la plus grande représentante de l'art et de l'industrie iraniens. Shâh Abbâs respectait et chérissait tous les artistes de tous les domaines. Lui-même était artiste, il composait des poèmes, peignait, jouait de la musique, composait des airs et connaissait les techniques musicales.

A l'époque du Shâh Abbâs, de grands musiciens et chanteurs, et des exécutants habiles apparurent dont on peut trouver les noms de certains dans le deuxième volume du livre *La Vie de Shâh Abbâs* de M. Nasrolah Falsafi.

A cette époque, Ispahan possédait de nombreux cafés, grands et luxueux, souvent situés autour de la place *Naghshe Jahan*. Ces cafés étaient les lieux de rencontre des artistes et des hommes de goût. Outre la musique, la danse et les différents jeux , dans les cafés l'on faisait la lecture du *Shâh-Nâmeh* et beaucoup

L'époque de Shâh Abbâs a une importance extrême dans l'histoire de la musique iranienne. Cet art qui, faute d'un grand mécène et protecteur avait décliné, prospéra de nouveau sous les auspices de ce roi artiste.


Le désastre de Karbalâ, peinture à l'huile

de gens s'y rendaient pour écouter cette récitation. La lecture du *Shâh-Nâmeh* (*Shâh-Nâme khâni*) n'était pas facile et la plupart des narrateurs (*Shâh-Nâmeh* khân) étaient eux-mêmes poètes et hommes de lettres possédant de belles voix. Le roi Abbâs s'intéressant également beaucoup à la lecture du *Shâh-Nâmeh*, il s'était entouré de poètes comme Abdorazâgh Ghazvini et Molla Bikhodi Gonâbâdi qui lui faisaient la lecture de ce livre.

Sous le règne du roi Soltân Hossein, les prières, les incantations (owrad), la magie, la sorcellerie et les superstitions prospérèrent et le pouvoir des fanatiques religieux augmenta. On ne respectait plus la musique et les musiciens.

L'époque de Shâh Abbâs a une importance extrême dans l'histoire de la musique iranienne. Cet art qui, faute d'un grand mécène et protecteur avait décliné, prospéra de nouveau sous les auspices de ce roi artiste.

L'un des instruments qui aidèrent à préserver l'existence de la musique nationale iranienne est la timbale (*Nâghârehzani*). Le jeu de la timbale iranienne fut une tradition commune jusqu'aux dernières années de l'époque qâdjâre, mais perdit au fur et à mesure son importance à l'époque du roi Nâssereddin, après l'importation de la musique militaire occidentale, et périclita. Le *Nâghâreh* a une vielle histoire. On appelait *Nâghâreh* tout un groupe d'instruments différents, tels que la timbale, le tambour, la trompette, la grosse caisse (*kuss*), la trompe (*karna*), le hautbois (*sorna*), la flûte, le tambour biface (*dohol*), le tambourin (*daf*),… et également les sons qu'ils produisaient. On nommait le *naqareh* " *Nôbat* " et le joueur de *Nâghâreh* " *nôbati, nôbatnavaz et Nâghâreh chi* "[2], et le lieu où l'on jouait était appelé " *nâghârehkhâne, nobatkhâne et kusskhâne*". Le *Nâghâreh* était généralement fabriqué en cuivre ; on l'attachait devant la selle du chameau et on en jouait tout en se déplaçant.

Sous l'ère safavide, surtout à l'époque de Shâh Abbâs, les Nâghârehkhane n'étaient plus une propriété exclusive de l'appareil royal et le roi concéda son droit aux commandants des armées et aux gouverneurs de grandes provinces. Chaque *Nâghârehkhane* comprenait un groupe d'interprètes habiles dont les chefs étaient des maîtres renommés.

Quelques uns des musiciens de l'époque safavide

Eskandar Beik nomme plusieurs musiciens de l'époque safavide dans son livre, parmi eux : Hafez Ahmad Qazvini, Mohammad Mo'men, Mola Ibrahim Tabrizi, Molana Emir Malek Deylami, Abdi Chirazi, Molana Motrebi Qazvini,…

La musique à l'époque qâdjâre

Après le règne de Shâh Abbâs le Grand, la musique périclita et personne ne protégea plus les musiciens. Sous le règne du roi Soltân Hossein, les prières, les incantations (*owrad*), la magie, la sorcellerie et les superstitions prospérèrent et le pouvoir des fanatiques religieux augmenta. On ne respectait plus la musique et les musiciens, considérés comme indécents et opposés à la loi religieuse, et celui qui s'occupait de musique était considéré comme perverti et corrompu. La situation devint telle que dans les cérémonies de mariages, à la place des musiciens et des chanteurs, on invitait des narrateurs de l'histoire des martyrs (*rowzekhân*). Les empreintes de cette mentalité se remarquent plus ou moins jusqu'à la fin de l'époque qâdjâre.

Sous le règne de Nâder Shâh également, l'ignorance de ce roi militaire porta un coup final à cet art. L'invasion afghane, la conquête d'Ispahan et la chute de la dynastie safavide fixèrent les beaux-arts dans leur apogée et ruinèrent beaucoup d'œuvres. Sur ordre de Mahmoud, on dépouilla Ispahan et de nombreuses œuvres splendides de l'époque safavide furent détruites. Les pillards afghans conquirent également la ville de Chiraz et assassinèrent beaucoup de gens.

L'apparition de Nader et les combats entre les prétendants au trône détériorèrent encore la situation, jusqu'à ce que Nader vainquit ses adversaires et s'emparât du trône. Ce conquérant ne s'intéressait guère à la science, l'art et la littérature. Après son meurtre, la situation de l'Iran se troubla de plus en plus et l'anarchie et le désordre envahirent le pays. L'avènement de Karim Khan le Zand mit fin à ce désordre. Celui-ci tenta d'améliorer la situation. Mais, malgré tous ses efforts, cette période ne connut guère d'artistes importants, aussi chevronnés que les maîtres anciens et les apprentis n'atteignirent jamais la même habileté que leurs maîtres. C'est uniquement en calligraphie que Derviche Abdol Madjid Tâleghâni atteignit la perfection en style *shekasteh* (*nasta'liq cassé*).

A cette époque, les techniques de l'ancienne musique iranienne n'étaient plus respectées et les principes et les règles de cet art, auparavant perçus comme nécessaires, avaient été oubliés. Sous le règne de Karim khan, la musique populaire fut encouragée. Seule une minorité de maîtres, qui respectaient les traditions des anciens, essayait de protéger la musique et de la préserver de l'oubli.

Parmi les musiciens célèbres de la fin de l'époque zand, on peut nommer Mirza Nasir Ispahani, médecin, mathématicien, poète et musicien de la fin du XVIIIe siècle et Moshtagh Ali Shâh Ispahani qui jouait parfaitement du *setâr*[3].

Après le meurtre d'Aghâ Mohammad khân, Fath Ali Shâh devint roi en 1797. Il invita quelques-uns des musiciens célèbres de l'époque zand (chanteur, interprète et maître) à sa cour. La musique nationale iranienne fut transmise à la cour de Fath Ali Shâh par les mêmes maîtres, chanteurs et musiciens et prospéra. De même, les poètes de l'époque zand, après avoir été invités à la cour qâdjâre,

A l'époque qâdjâre, les techniques de l'ancienne musique iranienne n'étaient plus respectées et les principes et les règles de cet art, auparavant perçus comme nécessaires, avaient été oubliés.

propagèrent leur méthode poétique et se présentèrent comme les précurseurs des poètes de l'époque qâdjâr.

L'histoire de la composition des sept systèmes modaux (*dastgâh*) de la musique iranienne n'est pas tout à fait claire. On sait uniquement que depuis le XIV[ème] siècle, les principes et la méthode musicale des anciens connurent un déclin. Pour maîtriser le désordre de la musique nationale et la remettre en ordre, les maîtres musiciens la réunirent et la divisèrent, conformément à leur sujet, en systèmes modaux (*dastgâh*), chansons (*âvâz*) et figures modales (*gousheh*). Il est probable que la division de la musique iranienne en sept systèmes modaux (*dastgâh*) et les figures modales concernant fut réalisée et officialisée sous le règne de Fath Ali Shâh ou au début du règne de Mohammad Shâh.

Pour maîtriser le désordre de la musique nationale et la remettre en ordre, les maîtres musiciens la réunirent et la divisèrent, conformément à leur sujet, en systèmes modaux (dastgâh), chansons (âvâz) et figures modales (gousheh). Il est probable que la division de la musique iranienne en sept systèmes modaux (dastgâh) et les figures modales concernant fut réalisée et officialisée sous le règne de Fath Ali Shâh ou au début du règne de Mohammad Shâh.

Il existe dans la tradition musicale nassérienne des modes et des systèmes musicaux nouveaux (comme : *Bayât, Tork, Afshâr, Leili et Majnoun, Shûr, Bayât-e-kord*, etc.,…) dont même les noms ne sont parfois pas cités dans les livres et les traités de musique de l'époque safavide. En outre, les airs locaux ou les modèles mélodiques (*gousheh*) sont connus sous le nom d'un lieu, d'une famille ou d'une tribu (comme : *Bakhtiari, Sikhi, Shoushtari, Guilaki, Qadjar, Qarayi*, …) ou sous le nom de leurs compositeurs (comme *Mahdi Zarâbi, Nasirkhâni, Moradkhani, Hadji Hassani*). Cette appellation, vu le manque des notes de musique, aida beaucoup à faciliter l'enseignement de cet art et à préserver l'existence des chansons et des airs.

Une autre particularité de la musique de l'époque qâdjâre est l'interprétation du préambule instrumental (*pichdarâmad*) qui commença à avoir cours vers la fin de cette période. Après le changement du régime despotique royal en monarchie constitutionnelle, qui eut pour résultat la libération des rassemblements, l'organisation des fêtes et des concerts et la découverte des orchestres étrangers, l'on sentit la nécessité de commencer le concert par des mélodies et des morceaux d'un tempo rapide et très rythmé et l'on composa donc ce préambule d'après les systèmes vocaux (*dastgâh*) et les chansons de l'époque. Le préambule instrumental est considéré comme l'une des innovations de Gholâm Hossein, connu sous le nom de Darvish khan.

L'organisation des *rowzes*[4], courant en Iran longtemps avant l'époque safavide se développa à l'époque qâdjâre. Parmi les *rowzekhânes* (les narrateurs des *rowzes*) apparurent des chanteurs célèbres dont certains connaissaient parfaitement les techniques de la musique et des sonorités. Sous le règne de Nassereddin Shâh, les cérémonies de deuil comportaient de magnifiques cortèges funèbres déambulant dans les rues.

La timbale (*Nâghâreh zani*) qui a une vielle histoire en Iran, servait à jouer des airs très anciens et permit la préservation de ces airs. Ce qui reste aujourd'hui du répertoire ancien sont les vieux airs persans composés à l'époque qâdjâre par les maîtres de cette époque (musiciens et chanteurs), qu'ils enseignèrent à leurs héritiers artistiques. D'ailleurs, il ne faut pas ignorer l'influence des chanteurs et des musiciens professionnels, autrement dit les joueurs de la musique de divertissement (*motreb*), les artistes et leurs troupes. Ces troupes ont historiquement toujours existé, se transformant au gré des situations économiques et sociales de leur temps. Elles jouaient un rôle important dans la préservation et la transmission de leur propre musique. Certains grands maîtres appartenaient à ces troupes.

La musique militaire à l'époque qâdjâre

En 1847 l'école de *Dar-ol-fonun* fut fondée par Mirza Taqi khan Amir Kabîr. Des leçons de musique militaire occidentale furent programmées pour la première fois dans le département militaire de cette école par le général français Alfred Jean-Baptiste Lemaire. Cette musique nouvelle remplaça la musique ancienne des *naqarxanes*.

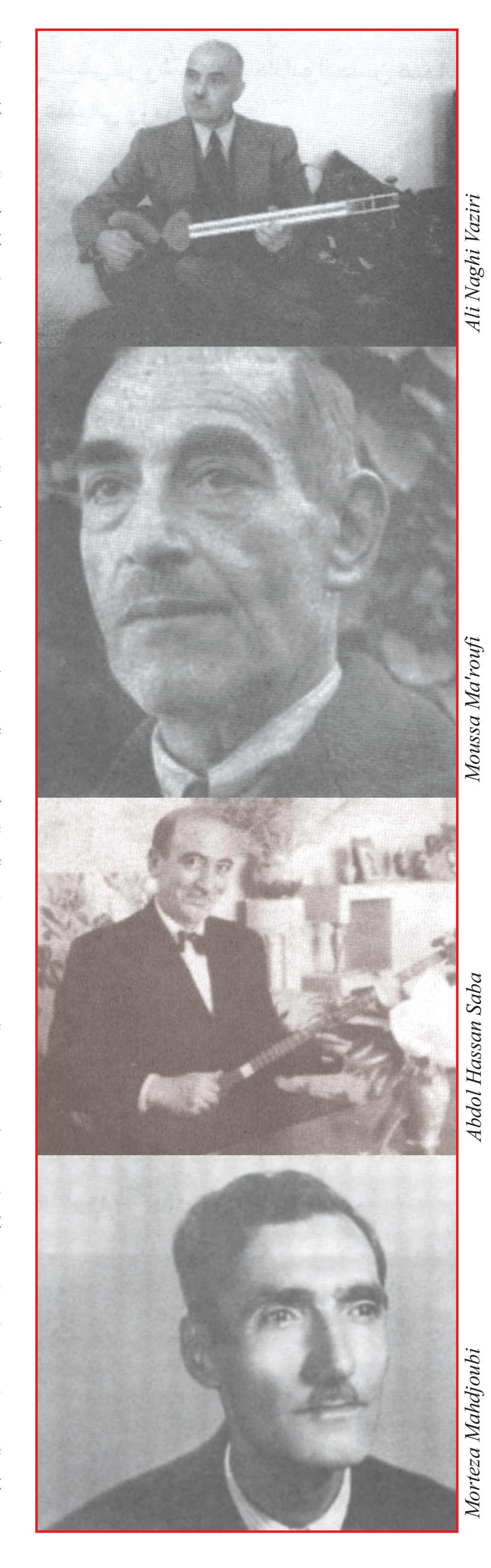
Cette école initiait les élèves aux règles et aux principes théoriques et pratiques de la musique occidentale. En 1873, le premier chant national et la marche du couronnement de Nassereddin Shâh furent composés par Lemaire et joués devant le roi.

Lemaire mourut à Téhéran, en 1909 et fut remplacé à son poste par Gholâm Reza Khan Sâlâr.

Le domaine de la musique militaire joua un rôle important en Iran. En effet, l'initiation des musiciens iraniens à la musique occidentale se fit au moyen de la musique militaire et les étudiants de cette école firent plus tard parti des grandes figures de la musique iranienne. Le mot musique entra alors, en persan.

Quelques grands musiciens de l'époque Qadjare

Depuis des siècles existaient en Iran des troupes de chanteurs et des musiciens qui travaillaient ensemble (des troupes de *râmechgaran* qui s'appelaient également *padasteh*). Sous l'ère qâdjâre, il y avait de nombreuses troupes de ce genre en activité et certaines d'entre elles étaient très célèbres. Les deux troupes les plus fameuses de l'époque de Fath Ali Shâh étaient celles de Mina et de Zohreh. Elles comprenaient plus de cinquante comédiens, musiciens, chanteurs et danseuses et différents instruments, tels



Ali Naghi Vaziri

Moussa Ma'roufi

Abdol Hassan Saba

Morteza Mahdjoubi

Le domaine de la musique militaire joua un rôle important en Iran. En effet, l'initiation des musiciens iraniens à la musique occidentale se fit au moyen de la musique militaire et les étudiants de cette école firent plus tard parti des grandes figures de la musique iranienne. Le mot musique entra alors, en persan.



Hassan Santour Khan, Mirzâ Abdolmavâli, Agha Ali Kashefi, Mirzâ Hassan Kashi et Hassan Khan

que le tar (luth à long manche et à table de parchemin), le *setar*, vièle à pique (*kamantche*), la cithare à cordes frappées (*santour*), le tambourin (*dayere*), tambour en forme de calice (*donbak*),… . En outre, chacune de ses deux troupes avaient un chef habile et renommé : les maîtres Mehrâb et Rostam.

Le roi Nâssereddin Shâh s'intéressait quant à lui à la peinture et à la musique et protégeait donc les artistes. Tout au long de son règne, les princes et les courtisans tentaient de devancer les autres dans le mécénat artistique. Les musiciens et les chanteurs de chaque appareil étaient connus sous le nom de l'appareil auquel ils appartenaient. L'on peut nommer Gholi khan et Ali Akbar khan de Shâh, Hadji khan d'Eynoddoleh, Ali khan du Régent.

A l'époque de Mohammad Reza Pahlavi, on s'éloigna des traditions anciennes et nationales et une culture nouvelle copiée sur le modèle occidental fut célébrée.

La musique iranienne contemporaine

L'ère pahlavi est l'âge de la régénération de la musique iranienne. A cette époque, les principes de la culture occidentale furent représentés et des formes nouvelles composées. L'enregistrement de la musique prospéra et la musique trouva une bonne place dans le peuple. Mais d'autre part, la musique traditionnelle iranienne était de plus en plus négligée. Ce fut alors que des institutions administratives furent créées pour la musique. Ainsi, à l'époque de Mohammad Reza Pahlavi, on s'éloigna des traditions anciennes et nationales et une culture nouvelle copiée sur le modèle occidental fut célébrée.

Après la Révolution islamique et sa victoire en 1979, la production musicale cessa et seul un petit nombre d'artistes s'occupa de la production de musique révolutionnaire. Dix ans plus tard, un ordre de l'imam Khomeyni fit rentrer les choses dans l'ordre et la production musicale reprit.

D'après les musiciens de la première période de l'époque pahlavi, Reza Shâh préférait la musique nationale iranienne à la musique occidentale mais il trouvait la musique occidentale mieux conforme au progrès du pays. Il apporta des changements à l'organisation de la musique et remplaça l'Administration générale de la musique des armées par l'Administration générale de la musique.

De nombreux chants et marches

militaires furent composés sous son règne. C'est également sous son règne que l'interprétation de concerts publics et l'apparition de chanteuses eut lieu. Le chant fut inscrit au programme des écoles sur l'instigation d'Ali Naghi Vaziri, qui fonda en 1923 l'Ecole supérieure de musique. Dans cette école, on enseignait la musique iranienne avec une méthode nouvelle, basée sur les règles et les principes de la musique européenne. Il établit le premier grand orchestre composé d'instruments iraniens et occidentaux et donnant des concerts, enregistra des disques.

En 1928, il devint le directeur de l'Ecole de musique. Il fut remplacé en 1935 par Gholâm Hossein Minbachian, son adjoint, qui supprima la musique iranienne du programme officiel. Cependant, de grands musiciens tels que Morteza Nei Davood, Abdol Hassan Saba, Moussa Ma'roufi, Morteza Mahdjoubi, etc. continuaient toujours leurs activités non officielles.

L'Organisation nationale de la musique fut fondée en 1918 sous la surveillance de Gholâm Hossein Minbachian et la première collection de la revue de la musique fut publiée sous la direction de Sâdegh Hedayat. Le programme de cette organisation se limitait à l'interprétation des chants, des marches et quelques morceaux des musiciens occidentaux. Reza Shâh défendit à cette époque l'organisation des cortèges funèbres dont le ta'zieh, avec pour conséquence le déclin momentané de la musique religieuse. L'enregistrement des disques prospéra et la présence des grands maîtres de la musique iranienne à la radio de Téhéran améliora cet accueil. La seconde génération de musiciens iraniens, disciples de Derviche khan, étaient alors les maîtres de la musique traditionnelle et s'occupaient de l'éducation des élèves et de l'interprétation des programmes. En 1939, la première revue de musique persane fut publiée par l'organisation de la musique du pays.

Sous le règne de Reza Shâh, les formes de la musique iranienne se diversifièrent et de belles œuvres musicales, de beaux chants et chansons d'amour, ou des chants nationaux et patriotiques furent composés. Somme toute, l'époque de Reza Shâh fut l'âge où les institutions gouvernementales de musique furent établies.

De même, la deuxième période de l'ère pahlavi fut l'âge de l'éloignement des traditions anciennes et nationales. En 1942, après la conquête de Téhéran par les Alliés, les affaires administratives concernant la musique cessèrent presque totalement.

Ali Naghi Vaziri fut de nouveau nommé directeur de l'Administration de musique du pays. Il élabora un programme concernant la musique iranienne et la musique occidentale mais son travail fut violemment critiqué par les étudiants.

En 1942, l'orchestre de l'Ecole de musique organisa plusieurs concerts et la nouvelle collection de la revue de musique fut publiée sous la direction de Rouhollâh Khâleghi. L'interprétation de la musique dans les cinémas et les théâtres se prospéra de nouveau.

Deux ans plus tard, l'on proposa de supprimer la musique iranienne du programme des écoles d'art et les musiciens ayant étudié en Europe prirent la tête du mouvement de musique officiel. Rouhollâh Khâleghi fonda alors l'Association des amateurs de musique nationale en 1944 et organisa de nombreux concerts de musique traditionnelle. Il était également le directeur de la revue Tchang (Harpe) qui fut publiée dès 1946. L'Association de musique nationale joua un rôle important dans la restauration de l'identité nationale et la fortification du patriotisme. ■

Sous le règne de Reza Shâh, les formes de la musique iranienne se diversifièrent et de belles œuvres musicales, de beaux chants et chansons d'amour, ou des chants nationaux et patriotiques furent composés. Somme toute, l'époque de Reza Shâh fut l'âge où les institutions gouvernementales de musique furent établies.

---

1. Tragédie religieuse ayant pour thème central la passion de l'imam Hossein.
2. Timbalier, le musicien qui bat la timbale a certaines heures de la journée.
3. Le luth persan classique à long manche et à trois cordes.
4. L'assemblé où se fait la récitation de l'histoire des martyres

La musique persane : l'expression de la continuité

Arefeh HEDJAZI

Aujourd'hui, après un siècle d'évolution rapide, la musique persane n'est plus à se forger une nouvelle identité après des siècles de stagnation. Avec les récents développements qu'elle a connu suite à la Révolution islamique, la valorisation des arts traditionnels et l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes et de musiciens qui, gratifiant le présent et le futur, a su pourtant préserver la sonorité paradisiaque d'une musique dont les origines remontent à l'Antiquité, elle se voit confrontée à de nouveaux défis auxquels il lui faut instamment répondre pour pouvoir continuer à se transformer.

Il est intéressant de noter la courbe évolutive de la musique persane depuis les premiers temps jusqu'à aujourd'hui. Aux premiers temps de l'histoire antique de l'Iran élamite, comme partout ailleurs la musique avait essentiellement une fonction guerrière. Les tambours et les instruments à vent servaient uniquement à prévenir les hommes de bonne volonté de la venue d'un agresseur, d'un étranger ou tout simplement, à transmettre un message, simple et immédiatement déchiffrable. Les preuves d'un tel usage primaire de la musique ont été découvertes par des archéologues américains il y a une vingtaine d'années au sud-ouest de l'Iran, en particulier dans la Caverne du Pharaon, où des images gravées montrent des hommes usant de tambours pour prévenir leurs tribus de la venue d'étrangers.

Quelques temps plus tard, avec l'émergence d'une modernité particulièrement visible à travers l'expression d'une religiosité différente et nouvelle, la musique servit à accompagner la mort des sacrifices ou à célébrer les rites religieux où la musique tenait une place essentielle et incontournable. Hérodote, témoin de l'une de ces cérémonies, en souligne les différences avec les rites grecs, en particulier la place de la musique dans les rituels religieux persans, ce qui l'étonne puisque la musique n'avait visiblement pas de place dans les rituels grecs où les sacrifices avaient lieu dans le silence et le recueillement.

A cette époque, il y avait déjà longtemps que la musique, en tant que rite social et artistique était déjà connue des Elamites. D'ailleurs, cette musique était, paraît-il, influencée par la musique babylonienne, assyrienne et sumérienne, et c'est en particulier la conception sumérienne mathématisée de la musique qui eut la plus grande influence sur cet art en Perse antique.

Plus tard, sous le règne des premières grandes dynasties impériales perses, la musique se transforma en un art privilégié, donnant aux musiciens une place enviable dans les cours impériales. Dès les Achéménides, le rang élevé et les privilèges dont disposent les musiciens sont à remarquer et de

nombreuses poteries découvertes près des tombes impériales sont décorées d'images mettant en scène des musiciens richement habillés en train de jouer. Mais c'est sans aucun doute sous la dynastie des Sassanides que la musique et les musiciens atteignent une telle situation que le nom et la célébrité de certains d'entre eux tels Bârbod ou Nakissâ nous sont parvenus.

On ne peut situer avec exactitude les moments précis où un art s'exporte d'une civilisation à une autre. La musique persane n'échappe pas à cette règle. Il est évident que l'influence reconnue de la musique persane sur toutes les formes de musique asiatique n'est pas une influence récente et que l'on peut en retrouver des traces dès les temps antiques. Il est également vrai qu'en tant que l'un des plus grands empires du monde, l'empire perse cimentait en son sein des civilisations, des ethnies, des races et des peuples différents, aujourd'hui séparés par les barrières des frontières modernes. Quoiqu'il en soit, dès cette époque, les échanges culturels des grandes civilisations avaient fait connaître la musique perse aux non perses et les musiques non perses aux perses. Ces échanges eurent une influence décisive sur la formation des traditions asiatiques et orientales, non seulement en matière de musique mais sur tous les plans.

Parmi l'un des plus importants vecteurs d'échanges culturels entre la Perse et le reste du monde, le manichéisme, cette doctrine profondément ésotérique qui a donné naissance ou a influencé des centaines de courants de pensée dans le monde entier, de la pensée de Saint Augustin, qui se disait manichéen, au nouveau taoïsme chinois.

Le manichéisme, du nom de son prophète Mâni, est né en Perse où très vite l'attirance populaire pour cette nouvelle religion qui protestait contre le zoroastrisme religion d'Etat et les privilèges immenses dont disposaient les grands mages, vrais gouverneurs du pays, le fit ressentir par le gouvernement sassanide comme un danger à éradiquer à tout prix, et même si certains rois sassanides montraient de la sympathie envers cette nouvelle pensée, allant parfois même jusqu'à se prétendre ouvertement manichéens, les grands mages rassemblés en concile rappelèrent la nécessité de faire disparaître cette nouvelle religion, fruit de multiples influences.

Ainsi, les persécutions contre les Manichéens débutant, ces derniers,



Douze musiciens jouant des instruments indiens et persans. Illustration du Saghi nameh de Zohuri, Deccan 1685,

Parmi l'un des plus importants vecteurs d'échanges culturels entre la Perse et le reste du monde, le manichéisme, cette doctrine profondément ésotérique qui a donné naissance ou a influencé des centaines de courants de pensée dans le monde entier, de la pensée de Saint Augustin, qui se disait manichéen, au nouveau taoïsme chinois.

Aujourd'hui encore, la musique persane est à la base d'une grande partie des traditions musicales de l'Asie et l'on peut citer l'Afghânistân, le Caucase, l'Arabie Saoudite et finalement la Transoxiane.

célèbres pour leur amour des arts, durent subir l'exode. Prenant le chemin d'autres pays, en particulier la Chine et l'Inde qu'ils influencèrent, ils furent parmi les plus grands artisans de l'exportation de la culture iranienne. L'on peut en particulier citer le rôle qu'ils ont joué dans la généralisation des arts iraniens dans le monde bouddhique. La musique et la peinture et leurs arts dérivés étaient interdits de longue date dans les monastères bouddhiques mais les Manichéens, développant les arts pictural et musical, les firent entrer dans les monastères où, aujourd'hui encore, la musique qui rythme les heures de la journée, est jouée par les moines sur des instruments persans, nommés par leur nom originel.

Avant cela, les missionnaires perses bouddhistes, qui jouèrent un rôle incontournable dans le développement de cette religion, avaient déjà permis l'exportation de la culture perse au travers de ses arts aux mondes de l'Asie de l'Est, de l'Inde à la Chine en passant par le Népal.



Fabricant de dotar ouïgour

Et bien des siècles plus tard, ce fut la Route du commerce de l'Ouest comme l'appelait les Chinois, cette route surnommée "Route de la Soie", qui fut à l'origine d'échanges culturels sans pareils, dans tous les domaines, dont celui de la musique, entre la Perse et l'Est lointain.

L'influence de la musique persane sur la musique chinoise et leur symbiose parfaite est aujourd'hui parfaitement visible au travers de la tradition musicale des Ouïgours, ce peuple musulman de l'ouest de la Chine. La superbe musique ouïgoure offre un mélange stupéfiant des différents styles héritiers des traditions persane, chinoise et turque.

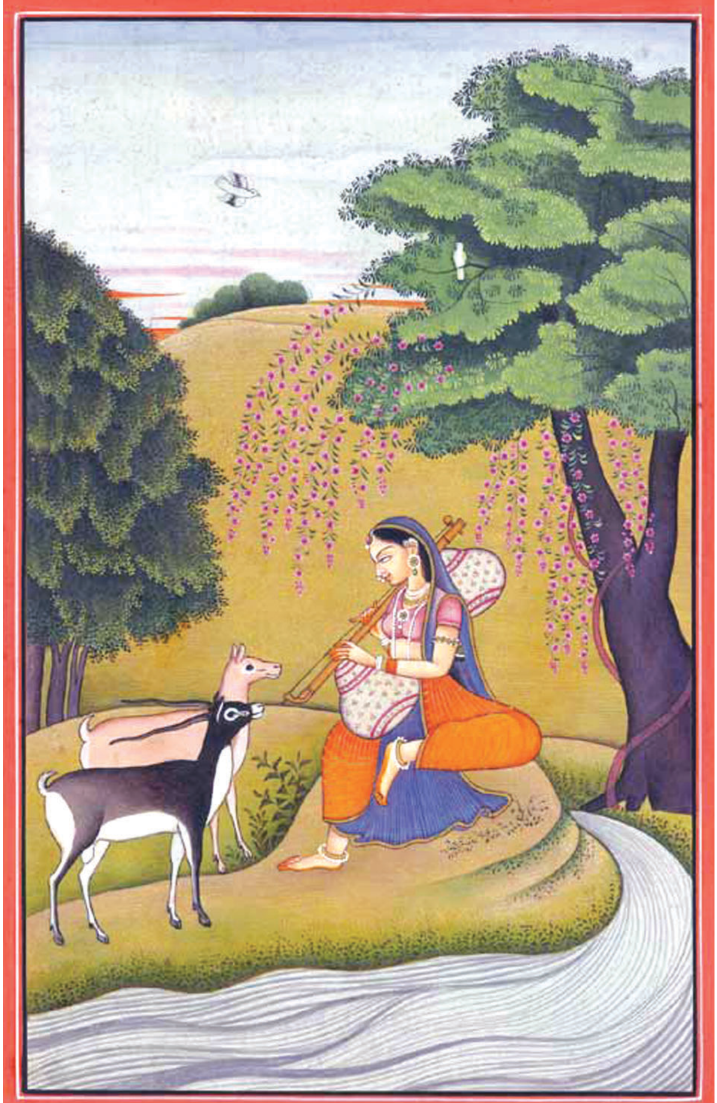
Il serait naturel de distinguer une influence bilatérale de la musique persane et des musiques chinoise et indienne. Pourtant ce n'est pas le cas. L'influence de la musique persane sur les traditions musicales indienne et chinoise est beaucoup plus remarquable et discernable dans ses plus petits détails que l'influence de ces deux familles musicales sur cet art en Iran.

Aujourd'hui encore, la musique persane est à la base d'une grande partie des traditions musicales de l'Asie et l'on peut citer l'Afghânistân, le Caucase, l'Arabie Saoudite et finalement la Transoxiane où la symbiose parfaite de la tradition académique de la musique persane aux airs nomades des turcophones a fait naître un arbre musical dont les racines sont persanes, les branches turques et le tronc un puissant souvenir des peuples persans nomades de l'Asie centrale aujourd'hui disparus tels que les Scythes, les Sogdiens et les Mannéens.

Au VIIème siècle, l'islam commença

son prodigieux développement dans une grande partie du monde civilisé, d'abord sous l'impulsion de l'invasion musulmane elle-même, puis développé par les vaincus charmés par cette nouvelle religion de paix et d'amour. De nombreux historiens tentent désespérément de prouver que l'islam donna un coup mortel à la musique persane, ce qui est tout à fait faux puisqu'il ne fallut guère de temps aux califes Omeyyades puis Abbassides pour vouloir copier les fastes de l'ancienne cour impériale perse. Le résultat de ce désir fut un nouvel essor de la musique persane, qui donna bilatéralement ses lettres de noblesse à la musique arabe, puis, plus tard, turque, qu'elle influença dans ses bases les plus profondes.

Parmi les cultures musicales influencées par la tradition musicale persane, le cas du subcontinent indien est exceptionnel. Cette région, peuplée d'une mosaïque unique d'ethnies différentes, à la culture plurimillénaire, possédant une tradition musicale aussi ancienne que la tradition iranienne -dont elle est la cousine puisqu'elles remontent toutes les deux aux mêmes origines aryennes-, est devenue, scindée en deux, l'une des grandes héritières de la musique persane. Il faudra remonter très loin dans le temps pour retrouver les origines communes de ces deux traditions musicales, l'une basée sur les Védas et l'harmonie originelle du cosmos, l'autre basée à son commencement sur la lecture des Gâths, les textes sacrés du zoroastrisme que l'on récitait en chantonnant, qui appellent également à une expérience intérieure et mystique intense, seule capable de donner à l'homme le sentiment de l'Etre. Mais plus prosaïquement, il faut se contenter de savoir que les premiers vestiges de l'influence musicale persane se font ressentir quelques décennies après l'entrée dans ce subcontinent des Parsis, ces perses zoroastriens qui, refusant de se convertir à l'islam, préférèrent l'exode. La musique transmise par ces Perses est la musique sassanide pure, originelle dans la mesure où la musique, comme toute affaire religieuse zoroastrienne, ne peut être dévoilée dans toute sa splendeur à des non-initiés. Et c'est au XIIIème siècle que la musique persane "moderne" fit son entrée en Inde avec l'établissement dans ce pays d'une dynastie turco afghane. Très vite, Delhi, la capitale de



Jeune femme poursuivit par deux gazalles, par Ragini Gujari, VIe siècle

Après la Révolution islamique de 1979, un retour aux sources eut lieu, ayant pour résultat la revalorisation des arts nationaux, dont la musique classique persane, qui a aujourd'hui retrouvé un souffle puissant, d'autant plus qu'elle est également appréciée par toutes les couches de la population, des plus jeunes aux plus vieux.

cette dynastie, devint un centre de rassemblement pour les artistes de tous horizons venus des quatre coins de l'Asie, en particulier de la Perse. Ainsi, les traditions indiennes commencèrent à cohabiter avec les traditions arabo-persanes. L'émergence des sultanats locaux en Inde encouragea ce mouvement de coexistence. Et au cours de l'ère moghole, cette coexistence finit par donner naissance à une nouvelle musique, la musique indo persane, qui continua pendant des siècles à se nourrir d'influences réciproques. C'est ainsi que la musique indienne se scinda en deux branches, la musique du sud, restée hindoue et purement traditionnelle, et la musique du nord ou musique hindoustanie, qui est en fait l'héritière de cette tradition musicale indo persane.

Après ces siècles d'échanges féconds avec les traditions musicales, l'Iran entra avec l'ère safavide dans une période de stagnation musicale qui ne prit fin qu'avec la prise du pouvoir par les Qâdjârs. Vers la fin du règne des Qâdjârs, de nouveaux grands maîtres élaborèrent de nouveaux modes et le répertoire s'enrichit d'un grand nombre de gousheh originaux et modernes. Il était temps, car la tradition musicale persane, qui repose sur l'enseignement du maître transmettant à ses élèves ses propres gousheh, ces "rangées musicales " propres à chaque maître, n'était pas codifiée et écrite.

Cette souplesse dans la composition et le choix des radifs, conjugué à la tradition de sa transmission au cours de l'apprentissage de maître à l'élève fit de la musique persane une musique au répertoire impressionnant mais non écrit, ce qui est une force et une faiblesse ; une force, car la pureté de la musique classique est préservée ; une faiblesse, car au fur et à mesure de la disparition des grands maîtres, les traditions musicales se perdent également.

Au cours des cent dernières années, la musique persane vit, depuis la fin du règne qâdjâr, un renouvellement certain de son répertoire. Cette évolution eut lieu d'abord sous l'influence de grands maîtres tels que Darvish Khan qui, maîtrisant parfaitement le répertoire " classique " y fit entrer un nouveau mode " dastgâh ". Ce fut ensuite la transformation des méthodes d'enseignement de la musique, avec notamment l'entrée en Iran de la musique occidentale par le biais de la musique militaire, et pour finir la mise en valeur des instruments jusqu'alors considérés comme accompagnateurs des instruments principaux, qui permirent cette évolution qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui.

Sous le régime Pahlavi, malgré une décadence certaine de la musique populaire, la voie de l'exploration et de la découverte de nouveaux langages expressifs demeura ouverte et permit à la génération postrévolutionnaire des années 80 de bénéficier des apports de ses aînés. En effet, après la Révolution islamique de 1979, un retour aux sources eut lieu, ayant pour résultat la revalorisation des arts nationaux, dont la musique classique persane, qui a aujourd'hui retrouvé un souffle puissant, d'autant plus qu'elle est également appréciée par toutes les couches de la population, des plus jeunes aux plus vieux.

Mais cela fait longtemps que cette musique persane a perdu le contact avec les chants d'ailleurs. Ce n'est pas uniquement la musique persane qui se renouvelle mais également toutes ses héritières de l'Asie, de l'Arabie saoudite aux confins du Turkestan. Il serait donc peut-être temps pour les Iraniens de chercher à redécouvrir ces musiques à la fois si proches et si lointaines. ■

LE SETAR

Hodâ SADJADI

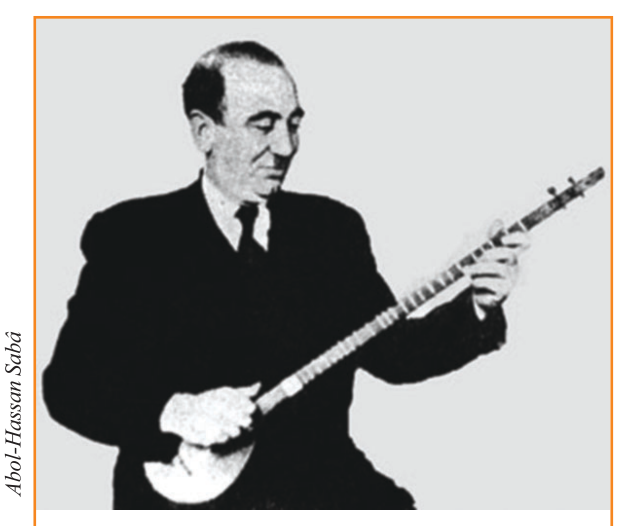
Le Sétar (sitar) est de la famille du tambour préislamique.

La caisse de résonnance du sétar est faite de bois de mûrier. Il pèse vingt-cinq ou vingt-six gammes. L'étymologie du mot sétar en persan nous apprend qu'il a trois cordes:

Sé - TAR = trois - cordes.

Mais on y a ajouté une quatrième corde ultérieurement.

Cette modification dans la structure du sétar a été faite par Moshtâgh Ali Shâh, célèbre joueur de cet instrument au XVIIIème siècle. Cette corde qui s'appelle " pré-joué " est accordée par rapport à la note de base ou la note du support, mais elle ne sera pas jouée seule, mais uniquement avec les autres cordes qui rappelle la note principale à ses auditeurs.



Abol-Hassan Sabâ



Mirza Abdollah fils d'Aghâ Ali Akbar Khan

Grâce à sa résonnance douce qui provient de la conception même de la structure, cet instrument a particulièrement retenu l'attention des soufis et des gnostiques.

En effet c'est pour contourner l'interdiction de la musique longtemps en vigueur en Iran qu'a été créé le sétar aux tonalités suaves et délicates.

On dit que Moshtâgh Ali Shâh appelait son sétar " le bâton à frapper les clients " pour pouvoir le sauver des virulents opposants à la musique.

Sous le règne du roi Nasser-e-Din Shah (1898), Mirza Abdollah fils d'Aghâ Ali Akbar Khan Farâhâni, fondateur du répertoire académique embrassant tous les systèmes modaux d'Iran, a été parmi les premiers à considérer le sétar comme l'un des instruments de base de la musique traditionnelle.

Par ailleurs, il était lui-même un joueur très doué de cet instrument.

Après lui, Darvich Khân et Abol-Hassan Sabâ sont les maîtres les plus célèbres de cet art. En suivant la voie de Mirzâ Abdollah, ils ont contribué à faire connaître le sétar au peuple.

Malgré cela, même jusqu'aux années 1900, le sétar n'avait pas encore trouvé sa véritable place comme instrument de base et il était souvent considéré comme l'instrument auxiliaire des musiciens.

Avec l'apparition de la radio et la diffusion sur les ondes de la musique traditionnelle jouée par les grands maîtres, l'accès à cet art se facilita et se généralisa dans une large mesure. C'est ainsi que les concerts radiophoniques de sétar d'Ahmad Ebâi, le fils doué de Mirzâ Abdollâh, attirèrent finalement l'attention des auditeurs et firent redécouvrir ce magique instrument aux sonorités paradisiaques. ■

L'oratorio spirituel ou le “*samâ* ”: Une liturgie du souvenir entre ciel et terre

Amélie NEUVE-EGLISE

Le *samâ'* fait référence à une pratique spirituelle consistant à chanter et à danser pour exprimer certains états intérieurs particuliers et rendre louange à Dieu. Le mot *samâ'* (سماع) vient du verbe arabe *sami'a* (سمع) signifiant "écouter". Cette pratique est donc avant tout une écoute, qui a cependant une particularité: elle se réalise avec l'oreille du cœur et décèle dans certaines musiques ou sons particuliers un appel à la connaissance de soi et au retour en un lieu situé au-delà de nos frontières géographiques. Elle se déroule selon des règles précises chargées d'un symbolisme à la fois riche et subtil, et se trouve parfois associée à certaines pratiques des confréries soufies tels que le *dhikr*[1] , la psalmodie de versets du Coran, des prières adressées au prophète Mohammad…

Bien qu'existant de manière sporadique depuis les premiers siècles de l'Islam, cette pratique a connu un nouvel essor grâce au grand mystique Jalâl-od-Dîn Rûmî (1207-1273) qui en définit les bases théosophiques en s'appuyant sur une pensée et une vision du monde très particulière. Le *samâ'* demeure pratiqué jusqu'à aujourd'hui par les adeptes de sa "voie" (*tarîqa*), les *mewlevîs*, ainsi que par les adeptes de nombreuses autres confréries soufies du Moyen-Orient et du Maghreb. Au cours des siècles, cette pratique s'est d'ailleurs progressivement enrichie de divers chants et danses pour devenir une sorte de liturgie du souvenir puisant ses sources dans certains points fondamentaux de la mystique islamique.

Musique et mystique de l'Islam

Des grands mystiques tels que Ibn 'Arabî, Rûzbehân Baqlî Shîrâzî ou encore Sohrawardî ont fait, au détour d'un chapitre ou de quelques pages, allusion à la musique et à certaines de ses propriétés pouvant être à la fois bénéfiques à celui qui sait l'utiliser à bonne escient et extrêmement dommageables à la personne qui en fait un usage erroné.

Mais c'est sans doute Rûmî qui a porté le plus d'attention à la musique et au son dans la quête spirituelle, en déclarant que "*dans les cadences de la musique est caché un secret; si je le révélais, il bouleverserait le monde*"[2]. A son tour Aflâkî, hagiographe de Rûmî, avait déjà comparé le son du violon et celui de l'appel à la prière en disant que le premier était "*aussi une prière […]. Toutes deux s'adressent à Dieu. Il veut l'une extérieurement pour Son service, et l'autre intérieurement pour Son amour et Sa connaissance*"[3].

De façon générale, la musique est considérée comme étant en relation intime avec l'ensemble du cosmos. Elle reflète la joie de vivre, la vie foisonnante et la nature engagées dans une danse perpétuelle. Les comparaisons entre nature et musique reviennent ainsi fréquemment dans le *Mathnawî* de Rûmî: "*Je vois… […] les branches des arbres qui dansent comme des pénitents, les feuilles qui battent des mains comme des ménestrels*"[4]. De même, le derviche se mettant à tourner au son de la flûte symbolise le



Miniature représentant une scène de samâ'

La musique comporte donc des niveaux de signification étroitement liés au degré d'ouverture spirituelle de son auditeur.

mouvement circulaire constant des planètes et du cycle de la vie. La musique est donc l'expression sonore de la loi de l'univers, engagé dans un mouvement et une transformation circulaire perpétuels qui ne s'accomplirait pas sans l'existence d'un pôle (le soleil, symbolisant Dieu) et des planètes (l'ensemble des êtres vivants) tournant à la fois autour de lui et sur elles-mêmes.

La symbolique de l'instrument et en particulier de la flûte est également très importante dans la tradition mystique soufie et chiite. Dans le célèbre *Mathnawî* de Rûmî, chaque pèlerin de Dieu est une flûte que le souffle divin fait chanter: "*nous sommes la flûte, notre musique vient de Toi*"[5]. Ce motif du roseau trouverait sa source dans la tradition islamique selon laquelle l'une des premières choses créées par Dieu aurait été un roseau. Dans le *Mathnawî*, il symbolise également l'éloignement et le

sentiment d'exil de l'âme-roseau qui, coupée de ses racines et séparée de la jonchaie (*neyestân*) de la prééternité du monde céleste pour être enfermé dans la prison du corps, gémit sans fin des douleurs de la séparation tout en aspirant à la *ré-union* avec son principe.

L'écoute de sonorités aux accents mélancoliques permet donc d'éveiller les cœurs et les consciences en incitant à réfléchir sur la réalité de la douleur se cachant dans la musique et sur la nostalgie des origines qu'elle déclenche dans le cœur des êtres. La compréhension de cette musique est cependant étroitement liée à l'aptitude et à l'état spirituel de celui qui l'écoute: si le cœur de l'auditeur est pur, elle sera tel un baume qui lui évoquera son état prééternel et lui livrera les secrets divins. Mais si ce dernier n'écoute la musique que par son audition externe, le son de la flûte pourra au contraire exacerber son animalité et ses désirs charnels. La musique comporte donc des niveaux de signification étroitement liés au degré d'ouverture spirituelle de son auditeur.



*Les derviches s'avancent alors pour faire trois fois de tour de la piste, le chiffre trois symbolisant les trois voies permettant de se rapprocher de Dieu: celle de la science, de l'expérience spirituelle devant conduire à la vision, et celle menant à l'union et l'annihilation de soi en Dieu (*fanâ'*).*

Chaque homme est donc appelé à écouter son âme et à faire chanter son propre *ney* en rompant progressivement les attaches qui le relient au monde matériel pour se remettre entre les mains du Musicien-Créateur. En évoquant l'instrument du *rebab* symbolisant le corps matériel de l'homme, Rûmî souligne ainsi que "*ce n'est que corde sèche, bois sec, peau sèche, mais il en sort la voix du Bien-Aimé*"[6]. En Inde, Rabindranath Tagore reprit par la suite le motif du roseau en appelant Dieu à faire de lui son instrument qu'Il ferait vibrer de sa musique.

Participant à un travail de connaissance et de maîtrise de soi, la musique a pour vocation de révéler à l'âme les causes de sa nostalgie et à la guider dans son aspiration à rejoindre son état subtil prééternel. Véritable office liturgique, le *samâ'* fait se rencontrer musique, danse et parfois poésie à l'improviste ou au cours d'une cérémonie dont chaque mouvement s'enracine dans une symbolique aux significations riches et profondes.

Déroulement et symbolique du *samâ'*

Le *samâ'* se réalise la plupart du temps en groupe, composé de plusieurs derviches d'une confrérie, de leur maître (*shaykh*), de musiciens, de chanteurs psalmodiant le Coran, et parfois d'un public.

Au sein de la confrérie Mawlawîa[7], les derviches sont en général vêtus d'un tissu blanc symbolisant le linceul et portent une sorte de toque en feutre très haute qui représente la pierre tombale.

Ils revêtent également un long manteau noir rappelant la tombe. Ces derniers sont guidés par un maître ou *shaykh*, intermédiaire entre le ciel et la terre, qui fait son entrée en dernier et qui, après avoir salué ses disciples, s'assoit face à un tapis de couleur rouge rappelant celle de la lumière du soleil couchant qui brûlait la terre de ses derniers rayons lorsque Rûmî rendit l'âme en 1273.

En général, la cérémonie commence par la récitation du prologue du Mathnawî évoquant la douleur de la séparation:

"*Ecoute la flûte de roseau raconter une histoire et se lamenter de la séparation:*

Depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie, ma plainte fait gémir l'homme et la femme…

Le feu de l'amour est dans le roseau, l'ardeur de l'Amour fait bouillonner le vin.

La flûte est la confidente de celui qui

est séparé de l'Ami; ses accents déchirent nos voiles"[8].

Ensuite, des louanges au prophète souvent écrites par Rûmî lui-même sont lentement psalmodiées par un chanteur puis sont peu à peu accompagnées par le son de la flûte (*ney*), des timbales, et le rythme impulsé par le *shaykh* en frappant la terre. Le son des trompettes, qui intervient par la suite durant la danse, fait allusion au jugement dernier tout en rappelant le caractère fugace de l'existence terrestre.

Les derviches s'avancent alors pour faire trois fois de tour de la piste, le chiffre trois symbolisant les trois voies permettant de se rapprocher de Dieu: celle de la science, de l'expérience spirituelle devant conduire à la vision, et celle menant à l'union et l'annihilation de soi en Dieu (*fanâ'*)[9] . Ils laissent ensuite tomber leur manteau noir, symbole de l'enveloppe charnelle et de la prison du corps, pour renaître en un corps spirituel et immaculé, symbolisé par leur vêtement blanc.

Après avoir demandé la permission au *shaykh*, les derviches commencent à tourner sur eux-mêmes d'abord très lentement, en étendant leurs bras tels des oiseaux sur le point de prendre leur envol. Là encore, chaque geste est chargé d'une symbolique particulière: la main droite est tournée vers le ciel pour en recueillir la grâce, alors que la gauche est orientée vers la terre afin d'y répandre le don divin reçu qui s'est réchauffé en passant par le cœur brûlant d'amour des derviches. La disposition des danseurs n'est également pas le fruit du hasard: divisés en deux groupes formant chacun un demi-cercle, ils représentent respectivement l'arc de la descente des âmes dans les corps matériels et la remontée de ces mêmes âmes vers leur Créateur après la mort de leur enveloppe terrestre.

Le *shaykh* ne participe à la danse que dans un second temps, marquant alors une accélération du rythme. Il tourne à son tour au milieu du cercle et symbolise le soleil rayonnant autour duquel tournent les disciples-planètes. A ce moment-là, le son du pipeau s'élève de nouveau et la danse atteint alors son apogée: l'union mystique est réalisée. Lorsque le *shaykh* retourne à son lieu initial, la danse s'arrête pour laisser place à la psalmodie de versets du Coran, perçue comme la réponse de Dieu au *samâ'* réalisé par les derviches. La cérémonie se termine avec des salutations et l'ultime évocation du nom divin: *Hû* (Lui), rappelant le but et le destinataire unique de cette danse.

Le déroulement du *samâ'* connaît certaines variations selon les confréries au sein desquelles il est pratiqué, mais on tend à y retrouver l'essentiel des éléments évoqués précédemment. La cérémonie peut parfois s'accompagner de la récitation de poèmes soufis chantés à capella ou de *qasâ'id* évoquant les noms de Dieu, certains aspects de la vie du Prophète Mohammad ou des personnes de haut rang spirituel qui lui ont succédées, ou encore des thèmes tournant autour de l'invocation de l'Aimé par l'amant et de la nostalgie de la séparation. Au-delà de ces variantes toutes extérieures, le *samâ'* vise dans tous les cas à réaliser une conjonction, à recréer un lien entre l'homme et la divinité. L'enseignement de sa pratique s'effectue souvent durant les assemblées spirituelles des confréries dans lesquelles il est pratiqué.

En outre, au-delà de sa dimension cérémoniale et organisée, le *samâ'* peut être également spontané et se déclencher en tout endroit et à tout moment, pour peu que le derviche ressente une émotion

Au-delà de sa dimension cérémoniale et organisée, le samâ' peut être également spontané et se déclencher en tout endroit et à tout moment, pour peu que le derviche ressente une émotion ou entende un son réveillant en lui les douleurs de la séparation de son Principe.



ou entende un son réveillant en lui les douleurs de la séparation de son Principe. Ce type de *samâ'* était d'ailleurs le plus courant au temps de Rûmî, sa pratique ne s'étant codifiée et structurée qu'à partir du XVIIe siècle, soit près de quatre siècles après sa mort. Ce type de *samâ'* spontané à notamment été évoqué par Jalâloddin Davânî[10]: "*Il arrive aux maîtres d'entre les anachorètes spirituels (*ahl al-tajrîd*) d'éprouver dans leurs âmes une émotion sacrale bouleversante. Alors ils entrent en mouvement en dansant, en battant des mains, en tournoyant, et ils se préparent par ces mouvements à des splendeurs d'autres lumières aurorales, jusqu'à ce que cet état décroisse en eux, pour une cause ou une autre, comme le montre l'expérience des mystiques. Et cela, c'est le secret de l'audition musicale (*sirr al-samâ'*, le concert spirituel)*"[11].



Interrogé sur la signification du samâ', le grand poète turc Divâne Mehmed Tchelebi répondit ainsi : "pour ce qui est de ses secrets, voici ce qui pourrait suffire: il faut que tu t'en ailles là d'où tu es venu".

Une pratique ancrée dans la tradition islamique : racines et philosophie du samâ'

Si la pratique du samâ' existait déjà avant le XIIe siècle, elle s'est réellement diffusée et a trouvé ses bases avec Rûmî qui avait déclaré: "*Plusieurs chemins mènent à Dieu, j'ai choisi celui de la danse et de la musique*"[12].

Le *samâ'* est dès lors considéré comme un moyen de connaissance à part entière: si les livres peuvent satisfaire l'intellect et contribuer au développement de ses facultés analytiques et spéculatives, la danse du corps entraînant celle de l'âme permet d'éveiller cette dernière à l'existence de sa patrie oubliée. Aux côtés du savoir théorique et spéculatif, le samâ' est donc essentiellement une connaissance contemplative et "en mouvement". Cette théorie de la connaissance - non exempte de certaines résonances platoniciennes - se fonde sur l'idée que l'homme détient en lui des connaissances qu'il a acquises à l'état prééternel et qu'il a ensuite oubliées après sa naissance "corporelle". Il doit dès lors s'efforcer de se ressouvenir et se remémorer les connaissances acquises par son âme avant qu'elle ne s'incarne dans son corps.

Ces croyances trouvent leur fondement dans le Coran qui fait état de la préexistence des âmes humaines et de l'existence d'un pacte établi entre Dieu et ces dernières: "*Et quand ton Seigneur tira une descendance des reins des fils d'Adam et les fit témoigner sur eux-mêmes: "Ne suis-Je pas votre Seigneur?" Ils répondirent: "Mais si, nous en témoignons..." - afin que vous ne disiez point, au Jour de la Résurrection: "Vraiment, nous n'y avons pas fait attention*" (7 :172). Pour de grands mystiques comme Junayd[13], ce passage clé révèle une des significations profondes du *samâ'*: lorsque les derviches dansent, leurs âmes se ressouviennent de l'interrogation divine prééternelle et de la douceur et l'allégresse qu'elle avait insufflée dans leur âme. La musique constitue dès lors un élément du ressouvenir, et les sonorités émises par la flûte matérielle ne sont considérées que comme l'écho de musiques éternelles perçues par l'âme avant sa descente dans le corps matériel et dont l'écoute doit faire ressurgir la nostalgie de sa patrie originelle. Interrogé sur la signification du *samâ'*, le grand poète turc Divâne Mehmed Tchelebi répondit ainsi : "*pour ce qui est de ses secrets, voici ce qui pourrait suffire: il faut que tu t'en ailles là d'où tu es venu*"[14].

Le rôle du *samâ'* dans la connaissance mystique a également été souligné par le grand mystique Rûzbehân Baqlî Shîrâzî, qui avait évoqué que cette pratique pouvait révéler au mystique ce qu'il n'aurait compris ou découvert qu'au terme

de plusieurs retraites de quarante jours (*arba'înîyât*).

Certains penseurs ont également soutenus que lorsque Dieu a créé l'être humain avec de l'argile, l'âme aurait tout d'abord refusé d'habiter le corps qu'elle considérait comme une prison. Le Créateur auraient alors envoyé deux anges jouer les plus belles mélodies pour la charmer, expliquant ainsi le sentiment d'allégresse et d'ivresse spirituelle que l'âme peut ressentir lorsqu'elle entend de belles sonorités.

Sohrawardî lui-même a également évoqué à plusieurs reprises dans son œuvre les effets de l'expérience musicale. Dans *L'épître sur l'état d'enfance* (*Risâla fî hâlat al-tofûlîya*), il dévoile le sens profond du *samâ'* qui, selon lui, marque la rencontre avec le monde suprasensible et l'ouverture de l'âme aux mondes supérieurs divins. Le *samâ'* permet ainsi de réveiller les sens intérieurs et spirituels de l'homme en provoquant une transfiguration de l'audition, l'âme devenant l'oreille vibrant au son de l'appel divin. Cette pratique a également été évoquée par Ibn 'Arabî, qui le considérait comme "l'écriture divine sur le livre de l'existence", phrase ayant fait l'objet de nombreuses gloses mais dont la signification exacte demeure floue.

En outre, Rûmî considérait le *samâ'* comme un moyen permettant au mystique de manifester et de *vivre* pleinement ses émotions, des douleurs les plus profondes aux joies les plus intenses. Ainsi, on raconte souvent qu'une émotion particulière ou l'entente d'un son particulier incitait Rûmî à danser et qu'après la mort de son maître Shamsoddîn de Tabrîz, Rûmî lui-même ne cessa de pratiquer le *samâ'* pour manifester sa peine et son chagrin.

Au final, la danse et l'ivresse spirituelle qu'elle permet d'exprimer doit conduire à un oubli progressif de sa propre personne ainsi qu'à la libération de l'emprise de son moi égoïste pour atteindre un état d'immersion en Dieu et d'annihilation totale de l'ego (*fanâ'*) dans la présence et l'amour divins[15]. La pratique du *samâ'* doit également permettre de prendre conscience que tout l'univers et la création ne sont qu'un grand *samâ'* chantant les louanges du Créateur. Il est par conséquent étroitement lié à une conception du divin considéré comme n'étant pas seulement une chose qui se pense et s'appréhende au travers de l'intellect, mais également qui se contemple et se *vit*.

Certains derviches se mêlaient également à la population locale et effectuaient avec elle la danse du *samâ'*, lui permettant d'oublier quelques instants ses difficultés quotidiennes et sa misère. Les derviches l'exécutaient aussi parfois dans la rue, lorsqu'ils revenaient de la prière du vendredi ou de certaines cérémonies religieuses. Dans l'esprit de certaines confréries, le caractère public de ces danses était et demeure considéré comme positif en ce qu'elles peuvent contribuer à développer dans le cœur de certains spectateurs réceptifs une certaine aspiration spirituelle et vers l'au-delà.

*La danse et l'ivresse spirituelle qu'elle permet d'exprimer doit conduire à un oubli progressif de sa propre personne ainsi qu'à la libération de l'emprise de son moi égoïste pour atteindre un état d'immersion en Dieu et d'annihilation totale de l'ego (*fanâ'*) dans la présence et l'amour divins.*



Controverses et prolongements modernes

La pratique du *samâ'* a cependant fait l'objet de nombreuses controverses et critiques formulées pour la plupart par les courants orthodoxes et littéralistes de l'Islam, et attirant l'attention sur les déviations inhérentes à ce genre de pratique. Elles dénoncent notamment le danger de s'enivrer non pas de Dieu et de sa présence, mais de son propre état


Cérémonie de samâ' à Konya

spirituel. Ce danger a d'ailleurs été évoqué par Rûmî lui-même, qui répétait inlassablement que le but ultime de cette danse était de rendre louange au Créateur unique, et qu'elle ne devait en aucun cas constituer une fuite par rapport à sa propre personne.

Dans ce cas, seule une élite restreinte parvient à atteindre réellement l'état d'annihilation en Dieu, alors que la grande majorité ne tend à éprouver qu'un "souvenir de soi" au détriment de celui de Dieu. Une troisième voie consistera dès lors à lutter contre le flot des pensées et penchants personnels pour concentrer progressivement son attention vers Dieu. Le combat contre l'âme charnelle est donc un prélude indispensable à la réalisation du *samâ'*, qui requiert à la fois une pureté intérieure et un oubli de son moi égoïste et charnel.

Le combat contre l'âme charnelle est donc un prélude indispensable à la réalisation du samâ', qui requiert à la fois une pureté intérieure et un oubli de son moi égoïste et charnel.

Dans ce sens, Sohrawardî a également fermement mis en garde contre les déviations du *samâ'*, en soulignant qu'il ne pouvait être que l'aboutissement d'un long processus de maturation spirituelle: "*C'est la danse qui est le produit de l'état intérieur de l'âme; ce n'est pas l'état intérieur de l'âme qui est le produit de la danse*"[16]. Le *samâ'* n'est donc qu'un moyen d'expression d'un état spirituel déjà présent et ne constitue en aucun cas une voie permettant d'atteindre un état extatique particulier qui deviendrait alors une fin en soi.

D'un point de vue politique, les confréries soufies et certaines de leurs pratiques dont le *samâ'* ont souvent été considérées avec beaucoup de réticence par les autorités des différents pays où elles se sont développées, et notamment en Turquie après l'avènement d'Atatürk. De nombreux derviches tourneurs[17] ont dès lors quittés Konya pour s'établir dans des pays musulman d'Extrême-Orient, en Egypte, en Syrie, et dans les Balkans. Malgré cela, de nombreuses cérémonies

de *samâ'* se déroulent encore chaque année à Konya à l'occasion de la célébration de l'anniversaire de la mort de Rûmî.

Le *samâ'* aujourd'hui

Si cette pratique est caractéristique de la Mawlâwîya, le *samâ'* fut et demeure également pratiqué par d'autres confréries telles que la Tijania, la Boutchichia, la Ni'matollahi ou la Madkourya. Dans de nombreux pays occidentaux, des ordres se rattachant aux principes fondateurs de la Mawlawîa ont également émergé, notamment aux Etats-Unis avec le Mevlevi Order of America, ou encore en Allemagne au sein de la Mevlevi Tariqa. Cependant, le sens profond de cette danse a souvent été oublié et les vrais maîtres se font de plus en plus rares ou effacés.

Au cours des dernières décennies, nous avons également assisté à une certaine ouverture des rituels de *samâ'* au public, parallèlement au développement de nombreuses représentations "touristiques" notamment en Turquie, en Syrie ou en Egypte. Cependant, même si ces dernières conservent une certaine aura spirituelle, elles ont souvent revêtu un aspect folklorique pour ne garder du *samâ'* que sa dimension apparente.

Certains ensembles formés de soufis membres de diverses confréries se sont également constitués tels que, en 1999, l'ensemble Jilânî, composé de jeunes disciples appartenant à la tarîqa Qadiriya Boudchichiya.

Des concerts sont également régulièrement organisés à Paris, notamment à l'Institut des cultures musulmanes au sein duquel s'est récemment produit l'Ensemble Rabi'a (du nom de la célèbre soufie du VIIIe siècle), composé de femmes membres de diverses confréries dont la Qadiriya et la Boudchichiya. Des concerts sont également organisés chaque année lors du festival des musiques sacrées du monde à Fès au Maroc. Enfin, diverses radios comme la Radio Samaa[18] ont été également créées et diffusent régulièrement des musiques soufies anciennes ou plus modernes.

Véritable office liturgique, le *samâ'* participe au travail de connaissance de soi et a pour vocation de rappeler le lien intime unissant l'homme au divin. Les chants et danses qui l'accompagnent sont donc essentiellement ceux du "ressouvenir" et l'écho d'un appel entendu à un autre niveau de l'être. Il s'insère plus généralement dans un ensemble de pratiques soufies dont le but ultime est de réveiller l'Esprit-*ney* qui habite chaque être et à lui indiquer le chemin de sa vraie source. Il est le début d'un envol, celui de l'âme vers la source ultime de la vie, ainsi qu'un appel à se diriger vers l'Absolu.

Le *samâ'* est la paix pour l'âme des vivants,
Celui qui sait cela possède la paix de l'âme.
Celui qui désire qu'on l'éveille,
C'est celui qui dormait au milieu du jardin.
Mais pour celui qui dort dans la prison,
Etre éveillé n'est pour lui que dommage.
Assiste au *samâ'* là où se célèbre une noce,
Non pas lors d'un deuil, en un lieu de lamentation.
Celui qui ne connaît pas sa propre essence,
Celui aux yeux de qui est cachée cette beauté pareille à la lune,
Une telle personne, qu'a-t-elle à faire du *samâ'* et du tambour de basque?
Le samâ' est fait pour l'union avec le Bien-Aimé.
Ceux qui ont le visage tourné vers la *Qibla*,
Pour eux, c'est le *samâ'* de ce monde et de l'autre.
Et plus encore ce cercle de danseurs dans le *samâ'*
Qui tournent et ont au milieu d'eux leur propre *Ka'aba*.

Rûmî, *Odes mystiques*, 339.

Un extrait de *L'épître sur l'état d'enfance* de Sohrawardi:

- Moi : Chez les soufis, pendant le concert spirituel (*samâ'*) un certain état se manifeste. D'où provient-il ?

- Le *shaykh* : Quelques instruments de résonance agréable, tels que la flûte, le tambourin et autres semblables, font entendre, sur les notes d'un même mode, des sons qui expriment la tristesse. Au bout d'un moment, le psalmiste élève la voix sur le ton le plus doux qu'il soit, et accompagné par les instruments, il psalmodie une poésie. L'état auquel tu fais allusion est celui de l'extatique rencontrant le monde suprasensible, lorsqu'il entend la voix de plus en plus triste et que, porté par cette audition, il contemple la forme manifestée à son extase. De même que l'on évoque l'Inde en faisant mention de l'éléphant, de même on évoque l'état de l'âme en faisant mention de l'âme. Mais alors l'âme soustrait ce plaisir au pouvoir de l'oreille: "Tu n'es pas digne, lui dit-elle, d'écouter cela." L'âme destitue l'oreille de sa fonction auditive, et elle écoute directement elle-même. C'est alors dans l'autre monde qu'elle écoute, car avoir la perception auditive de l'autre monde, ce n'est plus l'affaire de l'oreille.

- Moi : Et la danse mystique, quel en est le profit?

- Le *shaykh* : L'âme tend vers la hauteur, à la façon de l'oiseau qui veut s'élancer hors de sa cage. Mais la cage qui est le corps l'en empêche. L'oiseau qui est l'âme fait des efforts et soulève sur place la cage du corps. Si l'oiseau est doué d'une grande vigueur, il brise la cage et s'envole. S'il n'a pas assez de force, il reste en proie à la stupeur et à la détresse, et il fait tourner la cage avec lui. Là même, le sens mystique de cette violence est manifeste. L'oiseau-âme tend vers la hauteur. Comme il ne peut s'envoler hors de sa cage, il veut emporter la cage avec lui, mais quelque effort qu'il fasse, il ne peut pas la soulever plus haut que d'un empan. L'oiseau soulève la cage, mais la cage retombe au sol.

- Moi : En quoi consiste la danse ?

- Le *shaykh* : Certains ont dit "Je danse hors de tout ce que je possède", ce qui veut dire: nous avons trouvé quelque chose de l'autre monde, c'est pourquoi nous avons renoncé à tout ce que nous possédions en ce monde-ci; nous sommes désormais des *anachorètes spirituels*. Quant au sens symbolique, le voici. L'âme ne peut pas s'élever plus haut que d'un empan. Elle dit à la main (étendue pour la danse): "Toi au moins élève-toi d'une coudée, peut-être aurons-nous avancé d'une étape." [...]

Le premier venu qui se met à danser ne rencontre pas pour autant l'extase. C'est la danse qui est le produit de l'état intérieur de l'âme, ce n'est pas l'état intérieur de l'âme qui est le produit de la danse. Discuter de ce renversement des choses, c'est l'affaire des "vrais hommes". La danse, c'est pour les soufis le choc du monde suprasensible. Mais il ne suffit pas au premier venu de s'habiller de bleu pour devenir un soufi. Comme on l'a dit: "Les vêtus de bleu surabondent - Parmi eux sont les soufis qualifiés - Ceux-là ne sont que des corps, étant vides de l'âme - Ceux-ci sont apparences de corps, car ils sont tout entiers âme."

L'épître sur l'état d'enfance (Risâla fî hâlat al-tofûlîya), in Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, *L'archange empourpré, quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*, présentés et annotés par Henry Corbin, Fayard, 1976. ■





Samâ', Syrie

1.Invocation répétitive des noms divins.
2.Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme,* Seuil, 2005, op. cit.
3.Ibid, Aflâkî, op. cit, 1, p.309.
4.Rûmî, *Mathnawî,* IV, 3265-3268.
5.Jalâl-od-Dîn Rûmî, *Mathnawî*, I, 599.
6.Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Seuil, 2005.
7.Confrérie fondée après la mort de Rûmî par ses disciples et plus particulièrement son fils, Sultân Veled Celebî. Elle est la plus importante confrérie soufie de Turquie. D'importants poètes et musiciens tels que Shaykh Ghâlib, Abdullah Sârî ou Ismâ'îl Ankarâvî en ont fait partie. Elle s'est également étendue en Egypte, en Syrie et dans les Balkans.
8.Rûmî, *Mathnawî,* I, 1 s.
9.Cette mort de l'ego et de tout désir charnel et personnel est le but des efforts et de la lutte que mène le soufi contre lui-même. Elle conduit à l'oubli de sa propre personne et doit laisser place à la présence divine englobant tout.
10.Philosophe *ishrâqî* du XVe siècle qui rédigea d'importants commentaires sur l'ensemble de l'œuvre de Sohrawardî.
11.Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, *L'archange empourpré, quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*, présentés et annotés par Henry Corbin, Fayard, 1976, op. cit.
12.Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Seuil, 2005.
13.Junayd ibn Mohammad Abu-l-Qâsim al-Khazzaz al-Baghbâdî, grand mystique et soufi du IXe siècle.
14.Dîvâne Mehmed Tchelebi, *Traité sur la séance mawlawîe*.
15.Certains derviches tourneurs font également allusion à une légère brûlure intérieure parfois ressentie à l'apogée de la cérémonie du *samâ'*, appelée émotion extatique.
16.Sohrawardî, *L'épître sur l'état d'enfance* (*Risâla fî hâlat al-tofûlîya*), in Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, *L'archange empourpré, quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*, présentés et annotés par Henry Corbin, Fayard, 1976.
17.L'expression même de "derviche tourneur" a été forgée en Occident au XIXe siècle et fait avant tout référence à l'aspect extérieur du *samâ'*, sans toujours prendre en compte sa symbolique et son sens profond.
18.www.radiosamaa.info

Bibliographie

- Alberto Fabio Ambrosio, *Les derviches tourneurs* : doctrine, histoire et pratiques, Paris, Cerf, 2006.
- Jalâl-od-Dîn Rûmî, *Mathnawî*
- Jalâl-od-Dîn Rûmî, *Odes mystiques*
- Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, Seuil, 2005.
- Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, *L'archange empourpré, quinze traités et récits mystiques traduits du persan et de l'arabe*, présentés et annotés par Henry Corbin, Fayard, 1976.

Un nouveau territoire pour voir

Hélia DARABI



Bernard MONINOT

En avril dernier, l'artiste français Bernard Moninot exposa la dernière série de son œuvre intitulée "La mémoire du vent dans les jardins de Fîn" dans la galerie d'Exposition de Téhéran: une magnifique réalisation de douze plans de lumière, dessinés en réalité par le vent.

Bernard Moninot est né en 1949. Son père sculpteur et sa mère peintre enseignaient à l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Paris. Bernard passa son enfance dans le milieu turbulent et agité des deux artistes, et de son propre aveu, cette période fut très importante pour lui dans la formation de sa sensibilité artistique. Il parvint très tôt à atteindre un degré professionnel dans l'expression de son art et participa en 1971 et 1973 à la Biennale de Paris.

Ses travaux faisaient partie alors de la Nouvelle Figuration: ses œuvres, faites de verres et de métaux, évoquaient l'environnement urbain et l'on y voyait des magasins, drugstores, stations-service, serres, etc. Moninot baptisa cette série "Les Vitrines". Dans cette série, il mettait en concurrence l'espace réel et l'espace fictif de la représentation.

Au début des années 80, il choisit le verre pour matériau et dessina, grâce aux traits d'ombre des objets transparents ou semi transparents, des figures célestes, qu'il affectionnait, sous forme d'esquisses géométriques. A coté de cela, il expérimenta une nouvelle méthode: il colla derrière le verre, support de son travail, une fine poussière de fumée ou de couleur sur laquelle le dessin s'esquissait. Son travail était à mi-chemin entre le dessin sous verre et la gravure. Sur la surface de verre ainsi obtenue, il fixait le dessin d'ombre d'instruments multiples et polymorphes aux surfaces transparentes ou semi transparentes.

L'une des séries captivantes de cette période de travail et d'expérimentation est une série d'esquisses dessinées avec de la poudre de graphite noir sur du verre noir de fumée. La cohabitation du noir brillant avec le noir velouté, absorbant toute forme de lumière existante, fait naître une image intéressante, qui fascine mais suscite aussi la réflexion.

C'est à partir de 1992 que Moninot, usant de techniques très diverses, réalise la série des *Ombres portées*. Les techniques qu'il avait mises en œuvre visaient à la création d'images faites d'ombres et de lumières. Des objets très fins créés par l'artiste

s'inspirant de la vie quotidienne, objets de métaux ou de verres, aux dimensions multiples, pendant au mur et au plafond, dessinant des jeux d'ombres, portés par un éclairage perspicace, telles avaient été les *Ombres portées*. La lumière traversait ces formations transparentes et fragiles, passant à travers leurs surfaces et lignes complexes, et dessinait sur le sol, les murs et le plafond de l'atelier des esquisses éphémères. C'est alors que l'atelier de l'artiste se transformait en une métaphore du ciel.

La fascination des ombres a poussé cet artiste à tenter d'inscrire et de fixer les phénomènes physiques et naturels; c'est-à-dire de créer une situation menant à provoquer le dessin, le faire "se dessiner" et non pas dessiner. C'est pourquoi, depuis plusieurs années, Bernard Moninot saisit et fixe les phénomènes naturels tels que l'ombre, la chaleur et le vent, grâce à des appareils qu'il a lui-même imaginés et fabriqués. Grâce à ces appareils et à ses techniques, il fait sortir le dessin éphémère du phénomène naturel. Tracer une nouvelle définition et un nouveau territoire pour le dessin a toujours été l'une des préoccupations essentielles de Bernard Moninot, enseignant à l'Ecole des Beaux Arts.

Bernard Moninot est surtout intéressé par les phénomènes célestes et les principes et fondements physiques sur lesquels repose notre monde: il est plus captivé par le monde des sciences et de la nature que par le monde des hommes.

Cet artiste français a fait un court séjour en Iran en automne dernier. Invité par le Service culturel de l'Ambassade de France en Iran, il s'était rendu à Téhéran pour préparer son exposition d'avril dernier. Son programme d'exposition était d'exposer le mouvement du vent grâce aux mouvements des branchages des arbres. Pour ce, il étudia d'abord les jardins de Téhéran mais le vent téhéranais n'était pas au rendez-vous. C'est pourquoi, il choisit finalement de fixer la mémoire du vent dans les jardins de Fîn à Kâshân, qui possèdent d'ailleurs un passé historique et culturel beaucoup plus riche que ceux de Téhéran. En l'espace d'une demi-journée, grâce à l'appareil capteur qu'il a fabriqué lui-même, Moninot collecta les mouvements des branchages nés du vent.

Cette série fut exposée en avril à la Galerie de Téhéran sous l'accueil enthousiaste des amateurs: douze jeux de lumière grandioses montrant les dessins du phénomène vent sur des supports d'une surface d'un mètre et demi. A côté de cela, l'exposition principale comprenant les divers travaux de l'artiste jusqu'à aujourd'hui.

Les esquisses délicates et étranges du vent brillent dans l'obscurité de la salle. Elles forment des traits de lumière possédant une aura et un silence particuliers. Est-ce que l'image du vent est la même partout dans le monde? Sont-ce seulement les règles de la physique qui règnent sur notre monde? Moninot a tenté de saisir la mémoire du vent en de nombreux endroits. Pourquoi son choix s'est-t-il porté sur les jardins de Fîn en Iran? Croit-il qu'il existe certaines énergies particulières dans les endroits sacrés? Quand je lui ai demandé s'il avait ressenti une différence essentielle entre les résultats, obtenus à des endroits différents, de ses recherches sur le mouvement du vent, ce phénomène si infixable, sa réponse fut négative mais l'ensemble de ses paroles me fit croire à une certaine optique visionnaire et métaphysique. Peut-être cet effort acharné qui tend obstinément à inscrire et à figer un phénomène éphémère est l'ombre d'un effort intérieur de découverte, un regard que l'artiste jette sur le monde de la science et du savoir, un regard nouveau, qui trouve, au-delà de l'expérience scientifique, un nouveau domaine pour voir.

Une idée en l'air

Bernard MONINOT

Je vais essayer de vous faire part de mon expérience personnelle de dessinateur. Cette présentation sera accompagnée d'une sélection d'images de travaux mais aussi de documents vous montrant comment j'ai été amené sur une période de plus de 30 ans, à faire évoluer cette pratique du dessin.

J'ai abandonné au début des années 80 les moyens et les supports traditionnels pour m'approcher maintenant d'une nouvelle définition, le *dessin hors papier*, qui peut effectivement caractériser mes recherches actuelles.

Dès les années 1970, ma peinture utilisait d'autres matériaux que la toile: le bois, le verre, le miroir combiné avec des objets réels. Le travail se situait dans une parenté avec certaines oeuvres du moment se proposant d'interroger à nouveau le visible en ayant recours à la peinture, moyen d'expression possible pour rendre compte de la complexité du monde, comme le disait le peintre Jean Hélion

L'image de la réalité rétinienne et optique au sens photographique était la caractéristique principale de ma peinture. Le dessin est apparu quelques années après, pour devenir central, sujet et objet même de ma recherche.

Le contexte artistique et théorique dans lequel s'est effectuée cette rupture avec cet *adorable leurre* qu'est l'image, était celui de l'apparition sur la scène artistique internationale d'artistes majeurs comme Gerhard Richter avec qui j'ai exposé lors de ses premières manifestations en France, de Jacques Monory, Gérard Gasiorowski et bien d'autres. Ces artistes étaient des repères pour moi à cette époque.

Des idées fertiles circulaient, de l'Art Conceptuel à l'Arte Povera et aux cahiers théoriques édités par Support Surface. Mais il y eut surtout l'influence de la pensée de Marcel Duchamp que j'ai découvert en 1967-68 dans les entretiens avec le critique d'art Pierre Cabanne dans lesquels il relate quelques-unes des procédures qu'il inventa pour concevoir *Le Grand Verre*.

"*J'ai la taille de ce que je vois*", disait le poète F. Pessoa. La relation entre la réalité et le regardeur, qui fabrique en lui-même, par projection, l'image inversée et symétrique de ce qu'il observe, en lien avec sa pensée, me fascinait.

Tous ces mécanismes optiques et mentaux sont à l'origine de cette méthode de travail que j'ai peu à peu mise en place pour modéliser la complexité, voir l'impossibilité de rendre compte de ce phénomène de double réalité.

A cette époque, mes œuvres peintes ou dessinées résultaient de la combinaison d'éléments ayant des niveaux de réalité différents: des images photographiques que je prenais et des dispositifs où la réalité était mise en scène dans mon atelier. Chaque détail était entièrement reconstitué de toutes pièces, pour approcher quelque chose de vraisemblable devant coïncider avec la forme et les éléments du tableau que j'avais auparavant composé mentalement. Je *pré-voyais* l'œuvre.

Toutes ces constructions préalables étaient l'échafaudage des modèles même du tableau: il s'agissait dans ce chantier de montrer l'élaboration du visible dans le travail de la peinture.

A cette époque, deux séries de travaux sont caractéristiques de cette thématique: *les vitrines (réflexions)* où le processus pictural mimétique est associé dans le tableau aux propriétés de transparence et de reflet du verre ou du miroir, incluant le regardeur dans l'œuvre par la présence de son propre reflet, et les *Chambres noires*: suite de 28 dessins à l'encre de Chine, description d'un lieu où, paradoxalement l'obscurité est une condition nécessaire dans l'élaboration de l'image photographique.

Ces tableaux et ces dessins, par la manière dont ils ont été conçus, n'étaient pas des images objectives

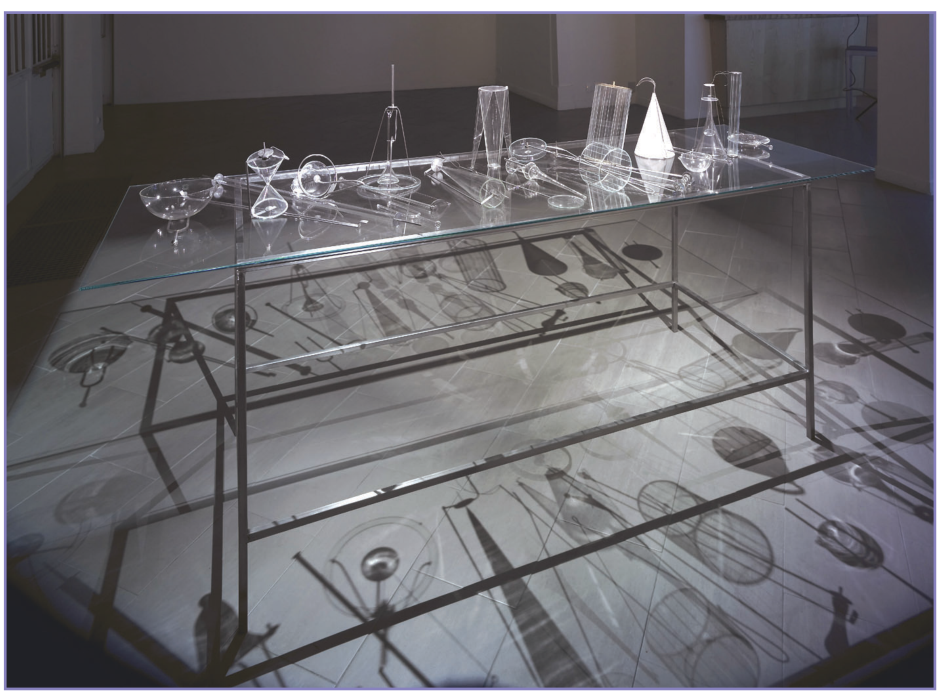


Table et instruments improbables, *par B. Moninot*

mais *des surfaces d'intentions*. De ce fait, ce qui n'était pas directement apparent dans l'oeuvre, le travail que je réalisais en coulisses, m'intéressait de plus en plus.

A la fin de la série des *Vitrines* en 1974, le dessin s'est imposé comme l'unique médium que je vais utiliser au détriment de la peinture, pour se réduire à partir de 1980 à l'intérêt porté à une seule sorte de ligne. Il s'agit de celle que les maçons et les charpentiers tracent en une fraction de seconde, avec un cordeau enduit de pigment bleu, pour déterminer les mises à niveaux ou les plans de constructions in situ.

C'est à partir de ce moment que je vais m'éloigner progressivement du papier et laisser au hasard des circonstances le soin de m'indiquer d'autres moyens d'apparition sur d'autres supports pour donner corps à quelque chose que je ne parvenais plus à figurer.

Ce recours au tracé des constructeurs, s'est tout d'abord imposé à moi par un événement auquel j'ai assisté par hasard en 1971. C'était dans la salle du restaurant universitaire à Antony. J'étais assis derrière la grande verrière de ce lieu, et à quelques mètres au dehors, un rituel de dessin complètement inconnu va devenir pour moi un évènement déterminant: les trois ouvriers procèdent au tracé d'une ligne de plusieurs dizaines de mètres d'un seul coup, à même le mur de béton fraîchement décoffré.

C'est une technique de *trait décoché*, procédé très ancien réalisé à l'aide d'un outil particulier, le *strait-liner* que les ouvriers français nomment *la souris*.

Traditionnellement, lorsque l'on trace une ligne à main levée ou à l'aide d'une règle, une certaine durée est nécessaire pour sa réalisation. Là, c'est différent, le trait est tiré instantanément sans aucune durée, quelle que soit la longueur de la ligne, le temps d'apparition est le même: la vitesse de l'éclair.

Les possibilités de variations étaient limitées, mais j'ai commencé à réfléchir et à entr'apercevoir les virtualités que ce

Le contexte artistique et théorique dans lequel s'est effectuée cette rupture avec cet adorable leurre qu'est l'image, était celui de l'apparition sur la scène artistique internationale d'artistes majeurs comme Gerhard Richter avec qui j'ai exposé lors de ses premières manifestations en France, de Jacques Monory, Gérard Gasiorowski et bien d'autres.

Je me suis mis à l'époque à dessiner à coups de marteau mettant en résonance les poussières de graphite sur le verre.

L'ombre est ici, mais elle est une matière du lointain par sa source, et elle permet par projection de mesurer et de visualiser le passage du temps d'une manière sensible.

procédé m'offrait par sa vitesse d'exécution équivalente à la vitesse du regard ou de la pensée.

La première apparition de ce type de ligne est visible dans l'une de mes vitrines, *Construction n°5* (1974) où j'ai "déposé" ce geste pour la première fois. Dans ce tableau manifeste, le mot *iceberg* est écrit sur le fronton de la vitrine. Ce mot en bois découpé et peint imite parfaitement le tracé d'un tube de néon éteint. Il est placé à quelques centimètres de distance du fond du tableau, ainsi se forme l'ombre portée du mot iceberg. On verra par la suite comment le rapprochement de cette ombre portée avec la ligne bleue tracée au cordeau va déterminer l'évolution de mon travail.

Cependant, il me faudra attendre un temps très long, une dizaine d'années, avant de trouver ce qui manquait pour déployer plastiquement toutes les possibilités que recelaient ces notions de temps et d'instant inclus dans cette méthode de génération instantanée d'une ligne. Comment trouver le moyen de réaliser la totalité d'un dessin plus complexe en un clin d'œil?

Je pouvais répéter ce geste, son intensité demeurait, mais il était plus important encore de comprendre le mécanisme interne du déclenchement du dépôt de trace. Cela me permettrait de transférer par exemple un dessin matriciel sur la surface d'un verre préparé, en remplaçant la détente de la charge de pigment sur le cordeau par l'impact d'un coup de marteau.

Je me suis mis à l'époque à dessiner à coups de marteau mettant en résonance les poussières de graphite sur le verre.

Les véritables œuvres plastiques et toutes les conséquences de cette technique ne se déploieront véritablement qu'après 1981.

A cette même date, une autre circonstance fertile en conséquences va se produire. En effet, suite à la visite que j'ai faite en Inde dans le Jantar-Mantar (jardin astronomique) de Jaipur et de Delhi, je vais découvrir la fonction de l'ombre.

C'est au cours de ces visites que je vais trouver enfin une issue à cette réflexion entamée dix ans auparavant, me permettant de poursuivre mes recherches pour aboutir à des œuvres plus consistantes plastiquement et conceptuellement.

Lors de ces promenades interrogatives, j'éprouvais une intense émotion au milieu de toutes ces architectures aux volumes géométriques simples et abstraits, dont la fonction n'est autre que de faire obstacle à la lumière solaire ou lunaire, pour engendrer des ombres, aires du temps, sur des surfaces planes, sur des volumes concaves et convexes et sur des plans d'eau.

L'ombre est ici, mais elle est une matière du lointain par sa source, et elle permet par projection de mesurer et de visualiser le passage du temps d'une manière sensible. Elle a été aussi pour moi l'instrument d'une véritable mise à l'épreuve de ma relation à l'espace et d'une prise de conscience des plus infimes écarts et déplacements. Ces lieux réussissent à rendre présent, à cet endroit, ce qui est au-delà de l'horizon.

J'ai pu, dans les semaines qui suivirent ces visites, poursuivre et approfondir la portée de ces intuitions nouvelles, mais plus méthodiquement, par toute une série d'expériences faites avec les moyens du bord dans une petite maison transformée en "observatoire", située dans le village de Kasauli sur les contreforts de l'Himalaya. Le propriétaire l'appelait "Fisherman's mountain cabin".

C'est ainsi que dans ce très modeste endroit dont le sol était en terre battue,

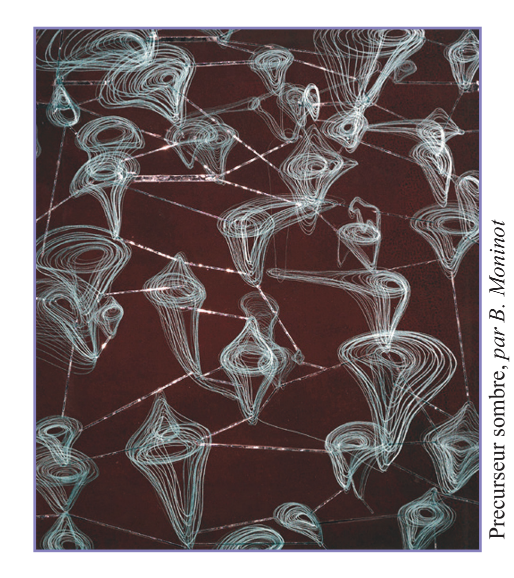
avec deux fenêtres grillagées par des moustiquaires et orientées à l'ouest, j'ai décortiqué et transformé en essais graphiques l'expérience émotionnelle intense que j'avais éprouvée au cours de ces visites initiatiques dans les jardins. J'ai recherché systématiquement les possibilités d'inscrire l'action du temps par la lumière et ses effets d'ombres, comme des phénomènes ayant les propriétés susceptibles de produire des figures ou des formes. Ces expériences étaient simples, mais requéraient une attention soutenue pendant des périodes de temps assez longues de l'ordre d'une demi-journée au minimum.

Je fabriquais des instruments, des outils en collant sur des plaques de verre des figures géométriques étoilées, composées de pastilles de couleurs achetées sur les marchés. Ces verres étaient fixés au cadre de la fenêtre. Ainsi à partir de 13 heures, je procédais méthodiquement à la réalisation de *dessins poursuites* où, à l'aquarelle, j'enregistrais toutes les demi-heures les déplacements et l'étirement des ombres portées, sur du papier ou au sol, à l'intérieur de la chambre, jusqu'à la disparition complète du soleil à l'horizon.

Sur la trame de la moustiquaire de l'autre fenêtre je peignais, en en occultant certaines parties, des flèches définies par soixante points de peintures espacés régulièrement.

Puis, patiemment, toutes les minutes, je faisais le relevé de l'ombre portée sur la table de travail des points de peinture, l'un après l'autre, et dans le sens des aiguilles d'une montre. Ainsi en une heure, j'obtenais d'étonnantes anamorphoses produites par une partie de l'arc du trajet du soleil dans le ciel. Il y avait aussi des formes de plantes, des feuilles de lierre, toujours définies par soixante points de peinture que la lumière anamorphosait chaque minute.

Au dehors, surexposés durant des



Precurseur sombre, *par B. Moninot*

heures à la lumière, des papiers colorés avec des encres instables, recouverts de caches en carton découpé, enregistraient l'effacement progressif des couleurs.

De retour à Paris, dans mon atelier et sur le balcon, j'ai continué ces expériences, parfois en faisant un très long détour avant de formuler un dessin, une forme ou une série d'oeuvres.

Je me suis mis à prospecter des matériaux, des supports, des substances susceptibles d'enregistrer toutes ces traces, toutes ces fluidités, tous ces sillages: verre, mica, sable, eau, noir de fumée, graphite, fixés et déposés par des procédés de transfert que j'inventais et des supports préparés pour devenir des surfaces et des *matières mémoires*.

Il fallait pouvoir capter et enregistrer des évènements ou incidents à la limite du perceptible.

J'ai aussi utilisé durant quelques années de la cristobalite, une poudre de sable extrêmement ténue, pour réaliser des dessins à l'aide de tamis. La silice tombait en pluie si fine qu'on ne pouvait percevoir à l'œil nu le dessin entrain de se réaliser.

Il fallait qu'une lumière directionnelle traverse le sable déposé sur le verre pour le faire apparaître sous la forme d'une ombre portée contre le mur, alors qu'il

J'ai recherché systématiquement les possibilités d'inscrire l'action du temps par la lumière et ses effets d'ombres, comme des phénomènes ayant les propriétés susceptibles de produire des figures ou des formes.

En une heure, j'obtenais d'étonnantes anamorphoses produites par une partie de l'arc du trajet du soleil dans le ciel. Il y avait aussi des formes de plantes, des feuilles de lierre, toujours définies par soixante points de peinture que la lumière anamorphosait chaque minute.

restait invisible sur le verre qui lui servait de support

Le rôle joué par le hasard dans les accidents parfois malheureux fut déterminant pour la découverte de solutions et de modes d'apparition du dessin inédits.

Le rôle joué par le hasard dans les accidents parfois malheureux fut déterminant pour la découverte de solutions et de modes d'apparition du dessin inédits.

Par exemple le dessin *Ombre panoptique* représente un anneau en résine scarifiée sur verre et chargé de pigment encore volatil et non fixé. Sous l'effet d'un courant d'air imprévu, le verre tomba à plat sur la table de travail. Dans sa chute il déposa et transféra délicatement sa réplique exacte en poussières sur ma table.

C'est ainsi que j'ai découvert la solution pour dupliquer la totalité d'un dessin: je remplaçai la chute par un coup de marteau sur le verre.

Et c'est le titre d'une oeuvre de John Cage *Pièces pour piano préparé* qui m'indiqua la solution technique pour fixer et cristalliser ces figures sur le verre en le préparant auparavant.

Ces descriptions peuvent sembler très techniques, mais il est important que j'en fasse la description. Ces conditions d'apparition, ces procédés inventés, ont pour moi déjà du sens et fabriquent une sorte de récit. Il y a un imaginaire dans les matériaux et c'est précisément cet imaginaire, entr'ouvert par ces méthodes de travail, que je vais développer ensuite dans différentes séries, où certaines thématiques vont apparaître: l'eau et les ondes qui s'y forment par ricochets, les ondes sonores visibles dans l'eau en y plongeant un diapason vibrant, etc.

Cercles, ellipses, anneaux, seront à la base de cet univers formel que je vais construire dans l'*atelier* au cours de ces années. J'ai toujours été intrigué du fait que le mot atelier était l'anagramme de *réalité*.

*Cercles, ellipses, anneaux, seront à la base de cet univers formel que je vais construire dans l'*atelier *au cours de ces années. J'ai toujours été intrigué du fait que le mot atelier était l'anagramme de* réalité.

La série *Ombres panoptiques*, me conduira à construire une salle où ces dessins seront mis en situation.

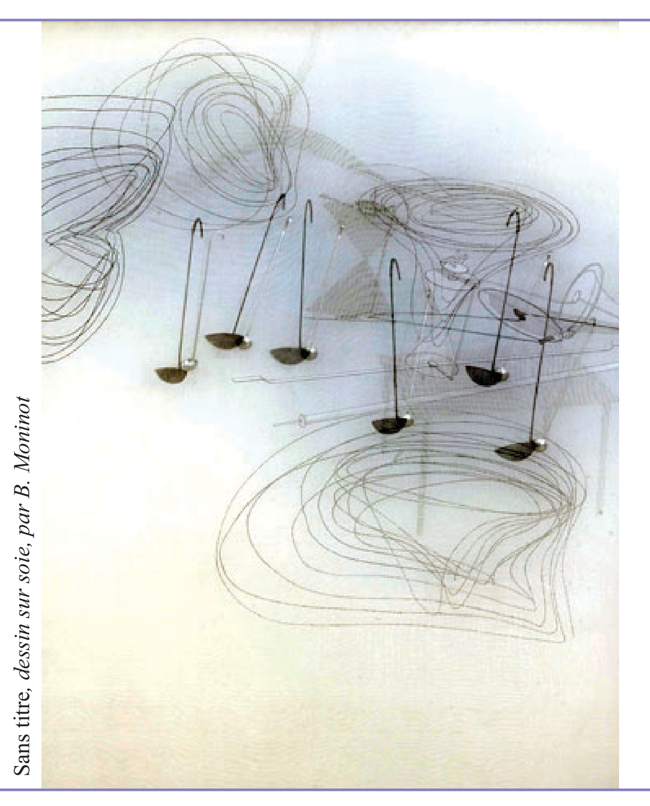
Le cabinet de dessin devient alors un observatoire comme c'est le cas pour cette œuvre conservée dans la collection du Frac Picardie intitulée *Flammes solaires, observatoire* (graphite et noir de fumée fixé sur verre préparé 1982). Cette œuvre aura une grande importance car par la suite, j'ai souvent inventé des lieux, réels ou virtuels, qui se substituaient à mon propre lieu de travail.

Dans cette oeuvre circulaire de 4,50 mètres de diamètre, j'ai disposé à hauteur des yeux 24 dessins réalisés sur verre ayant pour thème un phénomène qui n'est pas visible à l'œil nu: *les flares* (flammes solaires), que l'on peut observer sur la couronne du soleil pendant les éclipses, ou à l'aide d'un coronographe.

Cet ensemble de dessins forme un anneau de facettes rectangulaires qui encercle complètement le spectateur. Ce que j'ai dessiné, c'est le phénomène lumineux, qui déborde et excède le cercle de l'éclipse au moment où l'occultation est totale. Il est curieux de constater que ce phénomène cosmique qui a été photographié de nombreuses fois par les astronomes, produit des formes qui ressemblent étrangement à des coups de pinceaux ou des raclures de peinture. C'est cette observation qui avait retenu mon attention au départ du projet.

Pour réaliser les 24 dessins, j'avais fait des traces de peinture sur de nombreuses cartes de visites en bristol qui agrandies, me serviront de modèle pour recréer à l'identique l'image de ce phénomène: la peinture pour un simulacre d'une astronomie en chambre.

Le dispositif spatial ainsi que les matériaux utilisés pour ces dessins jouent sur deux sortes de noir: le graphite (noir brillant), et un fond de noir de fumée


Sans titre, *dessin sur soie*, *par B. Moninot*


Sans titre, *dessin sur soie*, *par B. Moninot*

(noir mat), l'un réfléchissant la lumière, l'autre l'absorbant. Ces noirs engendrent l'apparition ou la disparition des dessins selon l'endroit où l'on se place comme dans les daguerréotypes où il faut se placer obliquement pour voir l'image photographiée apparaître.

J'ai pendant des années et encore actuellement, réalisé avec des cordes à piano, des dessins en trois dimensions construits comme des diagrammes dans l'espace. *Instruments de pensée*, dont les formes s'inspirent des graphiques qui accompagnent *La Dioptrique* de Descartes: coupe des rayons visuels et de l'œil, constructions savantes de cônes aboutés extrayant du Visible les principes de la vision.

Ces figures spatiales étaient combinées ou s'interpénétraient avec des instruments de mesure de poids: balance, pèse-lettre, ou de visée: viseur, mire, sextant.

Tout cet appareillage a précédé l'élaboration de nombreuses œuvres, aboutissant à cette *Table et Instruments* que j'ai réalisée entièrement en verre et acier dans l'année 2000.

Cette table est un véritable concentré de toutes mes recherches depuis 1992 parallèlement aux travaux intitulés *Studiolo*. Selon les lieux où je l'ai exposée, les sources d'éclairage pouvant varier d'emplacement, la table et les instruments produisent des ombres portées se répercutant tout autour de l'installation, en dispersant une multitude de reflets ou d'éclats de lumière sur les murs, le sol, le plafond, redessinant les différentes parties qui la constituent.

D'autres instruments furent inventés comme préalable à l'élaboration de certaines œuvres sur carbone: l'ensemble des 21 dessins de la série *Belvédère* (collection du Cabinet d'art graphique du

J'ai pendant des années et encore actuellement, réalisé avec des cordes à piano, des dessins en trois dimensions construits comme des diagrammes dans l'espace.

Je fabrique des "outils" à ma façon à l'aide de cordes à piano, verre, mica, carton et balles de ping-pong que je place sur une longue étagère de verre, le soleil faisant le reste.

Dans ce dispositif où la lumière dessine à ma place, j'écarte ainsi du dessin la notion de trace ou d'empreinte déposée par un geste, pour concevoir une œuvre où l'instant de l'apparition de l'image coïncide avec le temps même de sa fabrication.

Centre Georges Pompidou) et la grande composition en dix parties de *Horizon* (1997).

Dans *Instrument Gravitaire* (1995) le principe était d'associer l'idée de visée à celle de mesure, de poids ou de quantité. Cet objet a pour fonction imaginaire de mesurer le poids de la vision.

Il est constitué de deux disques de verre verticaux, entre lesquels est intercalée une ellipse inclinée à 45 degrés. Ces trois formes en verre sont placées sur un fléau en équilibre, comme dans les balances utilisées dans le commerce. L'un des deux cercles est perforé d'un oculus mais lorsque l'on s'en approche pour y glisser l'œil, l'équilibre instable de l'instrument est rompu par l'effet de notre propre souffle qui le met tout doucement en mouvement, empêchant toute saisie, observation ou mesure.

Outre le caractère impossible de son utilisation, "l'appareil" servira à modéliser les dessins et la composition de ce que j'appelle "les aires d'incertitude": espaces et formes produites en consignant tous les différents mouvements d'oscillation du dispositif instable avant qu'il ne retrouve son immobilité parfaite.

Le relevé de ces tracés a été ensuite dupliqué sur des papiers carbones scarifiés, puis chargés de pigments de *bleu improbable*, cette couleur lumineuse utilisée en vidéo pour faire des trous et des incrustations dans les images (l'idée que l'on puisse y faire des trous me réconciliera pour un moment avec elles).

Ces œuvres furent réalisées au milieu des années 1990 et présentées dans une exposition personnelle à la Galerie nationale du jeu de Paume (1997), en même temps que celles intitulées *Studiolo*.

Les *Studiolo* sont des dessins d'ombres portées dont les dimensions deviendront de plus en plus grandes en se déployant directement par projection sur les murs.

Ces recherches débuteront pendant l'été 1992, l'atelier se déplaçant sur une terrasse dans le Jura pour capter les expériences préliminaires à ces œuvres. Je fabrique des "outils" à ma façon à l'aide de cordes à piano, verre, mica, carton et balles de ping-pong que je place sur une longue étagère de verre, le soleil faisant le reste. J'enregistre ces compositions d'ombres pour constituer un ensemble que j'ai nommé *Dessins Phénomènes*.

Dans ce dispositif où la lumière dessine à ma place, j'écarte ainsi du dessin la notion de trace ou d'empreinte déposée par un geste, pour concevoir une œuvre où l'instant de l'apparition de l'image coïncide avec le temps même de sa fabrication.

Nicolas Pesquès a écrit à propos de ces œuvres: "*le plus intrigant restant la propension des ombres à prendre la main, à vivre à la même vitesse que leur cause*". Il écrit plus loin: "*provenant tous d'instruments quotidiens, une sonnette, un haut-parleur, un pèse-lettre etc.…Mais devenus Objets Spécifiques par étirement, objets eux-mêmes dessinés et redessinés sous l'éclairage oblique, anamorphosés et devenus à leur tour Dessins Spécifiques, par allongement du corps premier*".

La présentation la plus satisfaisante des ces œuvres a eu lieu récemment dans une salle du Musée de Dole où j'ai réuni trois œuvres prenant un sens particulier lorsqu'elles sont confrontées : *Studiolo* (2007), *Table et Instruments* (2000), et *Dessins sur Soie* (2005), trois déclinaisons d'un même thème, apparaissant selon différentes modalités, sous forme de modèles, d'ombres portées ou de traces.

Dans le *Dessin sur Soie* l'effet de moirure du support produit un brouillage de la perception variant selon notre

position. Les choses dessinées s'organisent selon deux sources de lumière: d'un côté une lumière fictive qui reproduit des ombres propres aux objets, de l'autre une source de lumière réelle qui éclaire le dessin de manière directionnelle.

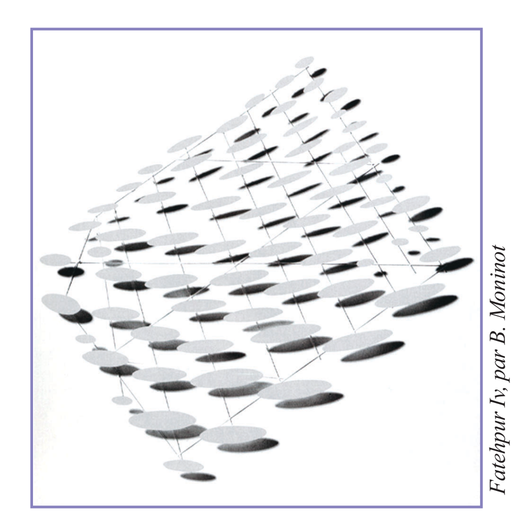
La lumière physique traverse complètement le dessin et la toile de soie sans projeter aucune ombre sauf aux endroits où la trame a été occultée partiellement par des empâtements de peinture ou par des réseaux de fils d'argent collés. Dans ces tableaux transparents se croisent ombre réelle et ombre représentée, produisant dans l'œuvre non pas un trompe l'œil, mais un trouble sur la perception du temps à l'œuvre.

Bien que mon art et ma pratique du dessin se soient développés principalement dans mon atelier, la relation avec le monde extérieur est toujours restée fondamentale. C'est au cours de l'été 1999 que j'ai eu l'idée de dessiner le vent, attiré par ce projet: l'impossible même.

L'idée a rapidement évolué, et j'ai opté pour une autre solution plus intéressante encore: faire dessiner le vent lui-même. Je ne conçois plus la forme du dessin, il s'agit à présent de le faire advenir.

La capture des ces tracés s'effectue en plein air dans différents lieux: jardins botaniques, déserts et paysages.

Le fonctionnement de l'appareil est très simple. Il permet de recueillir l'écriture de l'air à l'intérieur de boites de verre de Pétri de 10 cm de diamètre, préalablement enduites de noir de fumée et placées sur un trépied au dessus des végétaux. L'outil qui trace, stylet ou calame, une fine aiguille de verre plantée à l'extrémité d'une branche, d'une feuille ou d'une herbe d'un végétal choisi dans le paysage, inscrit la trace de son sillage en gravant la pellicule de noir de fumée au fond de la boîte.



Fatehpur Iv, par B. Moninot

Aucun de ces dessins n'est duplicable, chaque impulsion du vent produit quelque chose d'unique et se renouvelle à chaque instant. Le temps de capture est extrêmement court, entre quatre et trente secondes.

A propos de cette *Mémoire du Vent* le poète Jean Christophe Bailly a écrit un texte de préface à un catalogue d'exposition, je le cite: "*Presque rien. Mais c'est ce presque rien qui a été recueilli et qui est maintenant montré, comme ce qu'il est - un commencement, le commencement à l'état pur.*"

Ces dessins sont maintenant transférés par laser sur des gobos placés à l'intérieur de petits projecteurs de découpe utilisés dans le théâtre. Les dessins de *La Mémoire du Vent*, considérablement agrandis et véhiculés par la lumière, deviennent par projection sur les murs, des entrelacs lumineux.

Chaque fois que je suis invité à montrer ces dessins, je capture les *écritures du vent* à proximité du lieu d'exposition, et je les cosigne avec la nature.

Le dessin, *par nature*, est un commencement, une idée en l'air.

Dans ces tableaux transparents se croisent ombre réelle et ombre représentée, produisant dans l'œuvre non pas un trompe l'œil, mais un trouble sur la perception du temps à l'œuvre.

J'ai opté pour une autre solution plus intéressante encore: faire dessiner le vent lui-même. Je ne conçois plus la forme du dessin, il s'agit à présent de le faire advenir.

La ville de Rey, ancêtre de la Perse

La muraille de Rey, Tcheshmeh 'Alî, la forteresse Rashkan, et les trésors antiques de Rey

Farzaneh POURMAZAHERI
Afsaneh POURMAZAHERI

L'histoire n'est pas une succession de phrases compilées dans une collection livresque. Sa demeure n'est pas dans le calme des bibliothèques. L'histoire, elle, est étrangère au silence...

L'histoire tumultueuse de l'Iran ne fait pas exception. De grandes dynasties s'y établirent et accédèrent au pouvoir, chacune choisissant une partie de cette terre, la Perse, comme capitale et demeure principale. Pour immortaliser la splendeur de leur royaume, elles y bâtirent des palais, des forteresses, des citadelles et d'immenses murailles et fossés. Les Achéménides[1] à Pasargades près de Shiraz, les Arsacides[2] à Dâmghân, les Safavides à Ispahan, les Zands à Shiraz et les Qâdjârs à Téhéran; tous laissèrent d'inoubliables monuments. Mais qui parle aujourd'hui encore de Rey, cette ville datant de près de huit mille ans? Rey fut la spectatrice de nombreuses périodes de l'histoire de la Perse et contribua à l'émergence d'une culture qui lui est propre. Elle est aussi ancienne que des villes telles que Ninive et Babylone, et son ampleur est comparable à celle de Hegmatâneh (avant l'Islam) aussi bien que de Baghdad et de Neyshâbour (après l'Islam). Certains historiens attribuent la fondation de cette ville au roi mythique Houshang Pishdâdi[3] le fils de Kiomars[4], alors que d'autres l'attribuent à l'un des fils de Noé. Son nom est mentionné à plusieurs reprises dans les sources antiques dont l'Ancien Testament et l'Evangile. L'Avesta en parle sous le nom de Ragheh, puisqu'elle fut le centre religieux et la grande base de réunion des mages et des zoroastriens. "Rhagoe" en hellénique, "Rhageia" en syriaque, "Rai" en arménien et "Rak" en pehlevi comptent parmi les divers noms attribués à cette ville rayonnante de la Perse antique. Les Séleucides la tenaient en estime à titre d'"Europos". Les Arsacides la nommèrent "Arsakia" et les Sassanides "Rey". Rey était située sur le chemin de la Route de la Soie, ce qui contribua à assurer son développement et à garantir sa sécurité. Elle fut donc le centre d'importantes transactions commerciales entre l'Orient et l'Occident.

Quand Cyrus, le roi achéménide, accéda au pouvoir, il reprit le territoire des Mèdes à Astyage pour ensuite confier le gouvernement d'une partie de ses territoires incluant Rey à l'un de ses enfants. A la suite de ses conquêtes, Alexandre le Macédonien s'y reposa pendant quelques jours. Durant le règne de son successeur Séleucos, cette ville subit un violent


La muraille de Rey

tremblement de terre et fut entièrement dévastée. Alors, celui-ci contribua alors à la restaurer et, en souvenir de sa propre patrie, la nomma "Ourpès". A l'époque des Arsacides, les rois choisirent Rey comme capitale printanière tandis que Babylone leur servait de capitale hivernale. Quant aux Sassanides, ils embrassèrent la religion zoroastrienne de manière officielle et leurs adeptes développèrent à Rey une importante activité religieuse. Après la guerre de Nahavande, en l'an 642, Rey fut conquise par des musulmans et progressivement, un grand nombre de zoroastriens se convertirent à l'Islam. C'est ainsi que la population musulmane de cette ville augmenta rapidement. Dès lors, de nombreuses dynasties musulmanes y régnèrent dont les Omeyyades, les Abbassides, les Tâhirides, les Ghaznévides et les Seldjoukides. Quant au fondateur de la dynastie seldjoukide, Toghrul-Beg, il fit de Rey sa capitale. Mais à l'instar des autres villes persanes, Rey ne resta pas à l'abri de l'incursion des Mongols, qui tuèrent une grande partie des habitants de Rey, tout en détruisant dans leur sillage de nombreux monuments et bâtiments. A partir de cette époque, Rey ne retrouva jamais la paix et fut la cible régulière d'assauts perpétrés par les différentes dynasties qui suivirent. Ce qui reste de la structure historique de cette ville comprend trois parties: la citadelle ou la ville royale de Rey, le mur principal ou la Muraille de Rey et les cimetières de la ville. Aujourd'hui, Rey est respectée et estimée en tant que ville historique et religieuse abritant le sanctuaire de Shâh Abdol-'Azîm et des monuments uniques tels que la muraille de Rey, Tcheshmeh 'Alî et la Forteresse de Rashkan.

Après la guerre de Nahavande, en l'an 642, Rey fut conquise par des musulmans et progressivement, un grand nombre de zoroastriens se convertirent à l'Islam.

La muraille de Rey

L'histoire de cette muraille remonte à 6000 ans, à l'époque arsacide. Elle mesurait de 1800 à 2500 mètres et était


Tcheshmeh 'Alî

entourée d'un grand fossé rempli de l'eau afin de parer à toute attaque. Aujourd'hui, il reste environ 453 mètres de cette muraille qui mesure près de huit mètres de haut. Le reste de ce grand mur fut détruit suite à l'invasion arabe. A présent, constamment exposée au vent et à la pluie, elle se détériore de jour en jour. Un projet de restauration a néanmoins été lancé.

A l'époque Sassanide, la source portait le nom de "Suréna" attribué à Surène, l'une des sept célèbres dynasties sassanides.

Tcheshmeh 'Alî

La colline de Tcheshmeh 'Alî constitue l'un des endroits les plus anciens de la ville de Rey. D'après les excavations faites par le Dr. Erich Schmitt en 1935, cette colline date de près de 4000 ans av. J.-C. Les poteries qui y furent découvertes sont exposées dans plusieurs musées iraniens et étrangers. Il y coule également une source d'eau en haut de laquelle sont gravées des inscriptions et des silhouettes de Fath Ali Shâh ainsi que des personnalités de la cour qâdjâre. A côté de ces silhouettes figées qui furent gravées en 1911 figure également le nom de chacun. En effet, cette colline et ses alentours furent le lieu de repos du roi Fath 'Alî Shâh. A l'époque Sassanide, la source portait le nom de "Suréna" attribué à Surène, l'une des sept célèbres dynasties sassanides. Après les Safavides, cette source fut appelée Tcheshmeh 'Alî.

La forteresse Rashkan

Située en haut d'une montagne, la forteresse Rashkan est la dernière forteresse arsacide de Perse. Elle fut l'une des quatre forteresses protectrices entourant la ville de Rey. Son nom d'origine était "Arashkan" mais étant donné qu'à l'époque arsacide, l'omission de lettre "a" était très à la mode, "Arashkan" devint peu à peu "Rashkan". A la suite d'excavations archéologiques, de précieux exemples d'anciennes

décorations en plâtre y furent découverts. D'après les archéologues et les historiens, elle renfermait également des palais, des arsenaux et des chambres somptueuses qui furent malheureusement presque totalement détruits au cours des siècles. Les murs ouest comportaient également d'étroites meurtrières. Sous le règne de Fakhroddoleh Déilami, la "Forteresse Rashkan" devint "Fakhrâbâd". En outre, ce dernier entreprit de restaurer les ruines de Rashkan après la conquête arabe. A l'époque qâdjâre, quelques unes des parties principales étaient encore intactes mais aujourd'hui, la majorité de l'édifice est détruite. Bien qu'un grand nombre d'historiens connaisse l'existence de cette forteresse, elle souffre encore d'un manque d'attention et ses alentours sont de plus en plus enlaidis par des ordures. Mais elle ne semble cependant jamais avoir perdu de sa grandeur, en attendant sa réhabilitation et bien que son visage soit désormais aplani comme une colline. ■

A suivre…



Bas relief de Tcheshmeh 'Ali, forteresse Rashkan



La forteresse Rashkan

---

1. Dynastie perse fondée par Cyrus (550 av. J.-C) dont le dernier roi fut Darius III (330 av. J.-C)
2. Dynastie parthe qui régna en Iran de 250 av. J.-C a 244 apr. J.-C.
3. Nom d'un roi légendaire de l'épopée iranienne.
4. Nom du premier roi de l'épopée iranienne.

Virginia Woolf
A la recherche du bonheur

Shekufeh OWLIA

Adeline Virginia Stephen naquit à Londres le 25 janvier 1882 d'une mère de bonne famille, Julia Princep Duckworth et d'un père lettré, Sir Leslie Stephen. Ecrivain, philosophe et biographe réputé de l'époque victorienne, ce dernier édita le *Dictionary of National Biography* (le dictionnaire de biographie nationale). Cet homme érudit d'humeur acariâtre était si autoritaire que Virginia écrira dans son journal intime à l'âge adulte: "*Si mon père était resté en vie, je n'aurais jamais écrit autant de romans et d'essais*".

Parmi les intellectuels qui fréquentaient la famille Stephen, figuraient des écrivains de renom tels que Henry James, George Eliot, George Henry Lewes, Julia Margaret Cameron et James Russell Lowell. Virginia fut, par conséquent, élevée dans un milieu profondément marqué par la littérature de l'époque victorienne. Instruite à la maison par ses parents où elle vivait avec ses sept frères et sœurs, elle reçut une éducation complète et raffinée quoique peu conventionnelle. Elle passait le plus clair de son temps dans la riche bibliothèque de son père, où elle passa son temps, très tôt, à lire une quantité considérable de livres et de romans. Jeune, elle découvrit sa vocation pour l'écriture et décida de devenir un écrivain professionnel.

Les plus beaux souvenirs qu'elle garda de son enfance ne sont pas liés à leur domicile du 22 Hyde Park Gate, mais à St. Ives, en Cornouailles où la famille passa tous les étés jusqu'en 1895. Les souvenirs qui lui restèrent de ces voyages d'enfance inspirèrent, plusieurs années plus tard, une œuvre de fiction intitulée *To the Lighthouse* (Voyage au Phare).

Sa mère décéda en 1895 des suites d'une grippe alors que Virginia n'avait que treize ans. Sa demi-sœur, Stella, mourut deux ans plus tard et cet événement engendra la première des crises nerveuses qui atteindront Virginia tout au long de sa vie. Son existence semble n'avoir été qu'une succession de peines et d'angoisses. Lorsque son père mourut en 1904, il fallut la faire interner. Traumatisée par la mort de ce dernier, le choc qui en résulta fut si violent qu'elle ne s'en remit jamais.

Après le mort de son père, Virginia, sa sœur Vanessa et ses frères Thoby et Adrian s'installèrent place Gordon dans le quartier de Bloomsbury où ils formèrent ensemble le noyau central du "Bloomsberry Group"[1](le Cercle de Bloomsberry) où se rencontraient fréquemment bon nombre d'intellectuels. C'est à cette époque qu'elle fit la connaissance de son futur mari, l'éminent écrivain Leonard Woolf, et commença son activité professionnelle d'écrivain en soumettant des articles au supplément littéraire du Times. En 1915, elle commença à écrire un journal intime qu'elle achèvera le 28 mars 1941, soit quatre jours avant sa mort. Ce journal jouait en réalité le rôle d'une âme sœur à qui elle confiait ses joies et ses peines.

Virginia essaya de retracer la cause de ses nombreuses dépressions nerveuses dans une série d'essais à caractère autobiographique intitulés *A Sketch of the Past* (Une esquisse du passé) et *22 Hyde Park Gate* qu'elle écrivit à l'âge adulte. Ces troubles affectèrent non seulement sa vie sociale, mais marquèrent également ses écrits. De nos jours, les experts estiment qu'elle était atteinte de désordre bipolaire, maladie qui l'aurait probablement conduite à se suicider. Elle prétendait entendre des voix et avoir des visions de temps à autre. Dans cet extrait d'une lettre datant de 1932, elle dépeint sa détresse lors de ses dépressions récurrentes: "*Telle une machine, mon cerveau vrombit et bourdonne sans cesse. J'ai l'impression qu'il monte en flèche, et plonge pour ensuite être enterré dans la boue, mais pourquoi donc?*"

C'est en 1912 que Leonard Woolf et Virginia se marièrent et fondèrent ensemble, quelques années plus tard, leur propre maison d'édition, "The Hogarth Press'. Après son mariage, Virginia s'installa dans une certaine routine, partageant son temps entre l'écriture de romans et l'écriture d'essais: une discipline intellectuelle quelque peu différente.

L'œuvre

Les livres de cette romancière anglaise sont, pour la plupart, dépourvus d'intrigue. Dans ses romans, elle s'attache plutôt à dépeindre subtilement le mystère des mouvements de la conscience. Les thèmes récurrents de ses ouvrages littéraires sont la guerre, la psychose traumatique, les classes sociales et la société britannique moderne.

The Voyage Out (La Traversée des apparences),1915.

Dans son premier roman où les traces de réalisme se font nettement voir, Virginia nous offre une intrigue assez mouvementée. *The Voyage Out* raconte la vie d'une jeune femme nommée Rachel Vinrae, qui entreprend un long voyage vers l'Amérique du Sud à bord du navire "Euphrosyne", accompagnée de sa tante Helen Ambrose et de son oncle Ridley. Faisant escale à Lisbonne, elle y fait la

Les livres de cette romancière anglaise sont, pour la plupart, dépourvus d'intrigue. Dans ses romans, elle s'attache plutôt à dépeindre subtilement le mystère des mouvements de la conscience. Les thèmes récurrents de ses ouvrages littéraires sont la guerre, la psychose traumatique, les classes sociales et la société britannique moderne.


Virginia Woolf

rencontre de Richard et Clarissa Dolloway, personnages éminents du roman *Mrs. Dolloway* qu'elle écrira une dizaine d'années plus tard. Une fois arrivée au Nouveau Monde, elle y fait la rencontre de Terence Hewet qui s'apprête à écrire un roman sur le silence, tentant ainsi de pénétrer dans l'univers méconnu de la pensée féminine et d'explorer les méandres de l'esprit humain. Terence est préoccupé, par-dessus tout, par la place des femmes au sein de la société et s'intéresse au monde intérieur qui les habite. Il avoua: "*Les propos insolents que j'entends à propos des femmes font bouillir de rage mon sang. Si j'étais femme, j'assassinerais certains hommes!*" Terence et Rachel tombent éperdument amoureux et décident de se marier sur la base de l'égalité entre hommes et femmes. Hélas la mort les sépare avant que leurs rêves ne se réalisent…

Jacob's Room (La chambre de Jacob),1922.

Jacob's Room, le premier chef-d'œuvre de Virginia, se centre sur le personnage de Jacob Flanders dont les traits de caractère rappellent ceux de Thoby, le frère de Virginia.

Ce livre dépourvu d'intrigue constitue avant tout une étude approfondie sur la personnalité du jeune Jacob, non pas à travers ses propres actes et pensées, mais à travers l'idée que les autres se font de lui. Les perspectives de Clara Durrant et de Florinda, étudiante en art, sont telles les pièces d'un casse-tête qui, une fois assemblées, nous donnent le portrait complet du protagoniste. A la fin du roman, Virginia nous dépeint la chambre du jeune Jacob, qui trouve la mort durant la Première Guerre mondiale au lieu de nous décrire la scène de sa mort. Cet ouvrage moderne s'inscrit dans la lignée des écrits expérimentaux et constitue donc une rupture par rapport à ses romans précédents dont la structure était fondée sur le genre littéraire traditionnel.

The Waves (Les vagues), 1931.

Considéré par certains comme étant son ouvrage clé, ce roman est de loin le plus expérimental de sa carrière. Tant de par leur structure que de par leur rythme, les réflexions des amis se rapprochent plus d'un récitatif que d'un roman d'aventures proprement dit. La personnalité des six personnages principaux se révèle par le biais d'une écriture sous forme de monologue intérieur; le récit prend donc presque entièrement place dans l'esprit des personnages. Dans ce roman, Virginia

médite sur des questions aussi fondamentales que celles de l'identité et de la perte.

Orlando, sous-titré “une biographie”, 1928.

S'étalant sur plusieurs siècles, ce récit fantaisiste traite de l'histoire de la littérature anglaise et se concentre principalement sur la carrière du jeune Orlando, androgène dont le seul rêve est de rester jeune. Poète précoce, il complète une tragédie en cinq actes intitulée *Asthelbert* et devient un des favoris de la reine Elisabeth I. Plus tard, il se retire de la société pour se consacrer entièrement à l'écriture de pièces de théâtre et de poèmes. Il jouit de la compagnie et du support que le poète anglais, Nicolas Green lui offre. Sous le règne de Charles II, Orlando reçoit le titre de duc de Constantinople où il est nommé ambassadeur. Il y fait la rencontre d'une certaine Rosina Pepita. Très vite, ils se lient d'une amitié profonde. Suite à cette rencontre, Orlando plonge dans un profond sommeil et se réveille un matin métamorphosé en femme. Dame Orlando se marie avec un marinier, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, et donne naissance à un enfant. Entre-temps, Nicolas Green entreprend la publication d'un poème d'Orlando intitulé “The Oak Tree”(le chêne), vieux de quelques siècles. Curieusement, la fin du récit ressemble beaucoup à son début: Virginia nous dresse le portrait du jeune Orlando, mais en dépeignant le protagoniste sous un angle différent: elle est à présent une jeune femme. Cet ouvrage reçut un très bon accueil du public et fut très rapidement réédité.

A Room of One's Own (Une chambre à soi), 1929.

Truffé d'ironie et de sarcasme de l'incipit jusqu'au dernier mot, ce livre se base avant tout sur les conférences délivrées par Woolf aux collèges Newnham et Girton en 1928. Cette romancière érudite déclara: "*Pour qu'une femme puisse écrire des œuvres de fiction, elle devrait posséder une chambre à elle et de l'argent.*" La thèse centrale de l'article est cette phrase célèbre, d'où vient d'ailleurs le titre de l'ouvrage. Sans doute, fait-elle ici allusion à la nécessité pour l'écrivain de jouir pleinement de la liberté et d'utiliser les expressions permises par une sorte de licence poétique afin de pouvoir créer des chefs-d'œuvre. Selon certains critiques, *Une chambre à soi* symboliserait l'espace intellectuel qui est, à ne pas en douter, indispensable à l'épanouissement de la créativité. Pour souligner l'importance primordiale de l'indépendance financière dans le processus de création, Virginia nomme de nombreux intellectuels aisés qui se sont frayés un chemin vers le succès. Virginia étudie l'évolution de la littérature féminine en profondeur et ce, du seizième siècle jusqu'à nos jours. Elle tente de trouver une réponse à la question suivante: pourquoi les femmes douées telle que Judith, la sœur de Shakespeare, ne sont-elles pas devenues aussi célèbres que leurs contemporains? Elle s'efforce également de découvrir les différentes facettes de la vie de femmes de lettres telles que Jane Austen, les sœurs Brönte et George Eliot à travers leurs œuvres et leur rend hommage.

Cette novatrice de la littérature anglaise du XXe siècle contribua largement au développement de la critique féminine en écrivant *A Room of One's Own* (Une chambre à soi) et *Three Guineas* (Trois Guinées) qui sont, jusqu'à nos jours, largement reconnus à travers le monde

"Pour qu'une femme puisse écrire des œuvres de fiction, elle devrait posséder une chambre à elle et de l'argent."

entier comme étant des classiques de la pensée féminine.

Between the Acts (Entre les actes), 1941.

Dans ce dernier roman, qui englobe la plus grande partie de l'histoire de l'Angleterre et qui fut publié après sa mort, Virginia évoque les thèmes qui l'ont préoccupée toute une vie: la place de l'art dans la vie tumultueuse de l'homme moderne, la fuite du temps et les mouvements de la conscience. Le livre retrace la vie des villageois habitant Pointz Hall, qui s'apprêtent à assister à un spectacle historique, dirigé par Mademoiselle La Trobe. Lorsque le spectacle atteint son point culminant, les spectateurs sont confrontés au miroir tendu par les organisateurs et on leur demande: "*Comment les tas de ferrailles et les débris que nous sommes peuvent-ils construire le mur grandiose de la civilisation?*" Virginia se moque ainsi des valeurs de la société et souligne de ce fait que les hommes de l'époque contemporaine n'ont que des prétentions vaniteuses comparés à la petitesse de leurs actes. Les critiques estiment que le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale aurait conduit cette célèbre romancière à écrire ce roman.

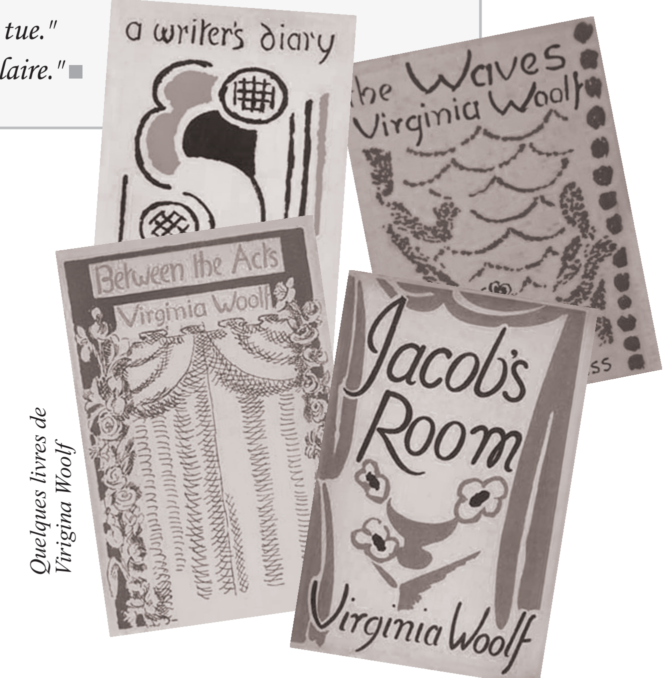
La mort tragique de Virginia

Remplissant ses poches de cailloux, Virginia se donna la mort le 28 mars 1941 en se jetant dans la rivière Ouse dont la force l'emporta et l'engloutit aussitôt. Mais il fallut attendre jusqu'au 18 avril avant de retrouver son corps noyé, qui fut enterré par son mari sous un arbre dans le jardin de leur maison à Rodmell, Sussex. Avant de se suicider, elle prit le soin de lui laisser la lettre suivante:

"Je vais finir par perdre la raison, j'en ai la certitude. Je n'ai plus la force de lutter contre cette maladie, à présent. J'ai sombré si souvent dans la dépression que tout nouveau choc pourrait être fatal. J'ai l'impression que je ne m'en remettrai pas cette fois. Je n'arrive plus à trouver la concentration avec toutes ces voix que je recommence à entendre; ce vieux sentiment suicidaire renaît en moi. Au cours de ces longues années de vie conjugale, tu m'as fait cadeau du plus grand bonheur. Je ne saurais te dire à quel point tu es cher à mes yeux. Je crois qu'aucun couple n'a connu un bonheur plus grand que le nôtre avant l'arrivée de cette maladie atroce contre laquelle je me sens incapable de lutter. Je fais donc ce qui semble être la meilleure chose à faire. Je suis en train de gâcher ta vie; sans moi tu pourrais travailler beaucoup mieux…et tu le feras, j'en suis convaincue. Bientôt, la qualité de mes œuvres se serait détériorée à un tel point qu'il m'aurait été impossible d'écrire. Hélas! Je ne suis même plus en mesure de lire! Lire devient de plus en plus une corvée à mes yeux. Le ciel est témoin que je te dois toutes les joies de ma vie. Tu as été très patient avec moi et infiniment aimable. A présent, tout est fini pour moi; ta bonté étant la seule chose qu'il me reste dans ce bas monde. J'aimerais te dire ce que tu sais déjà fort bien: tu es le seul qui aurait pu me sauver de la mort. Je ne veux plus gâcher ta vie dorénavant. Le plus grand amour que la terre ait jamais connu est bien le nôtre."

Laissant derrière elle une œuvre variée et impérissable composée d'une vingtaine de romans, de nombreux articles et d'un journal intime monumental comprenant vingt-six volumes, elle contribua à l'enrichissement de la langue anglaise en la poussant "un peu plus contre les ténèbres". Nombreuses sont les citations qui restent à tout jamais gravées dans l'esprit collectif anglais et même de l'humanité. En voici quelques-unes:

" Les yeux d'autrui sont nos prisons; leurs idées sont nos cages."
" Ce n'est pas en fuyant la vie que l'on trouve la paix."
" Les langues sont des gouttes de vin sur nos lèvres."
" Les chefs-d'œuvre ne sont pas des naissances solitaires; ils sont, bien au contraire, issus de plusieurs années de pensée commune. Les hommes pensent tous, alors que l'expérience d'un peuple tout entier est véhiculée par le biais d'une seule voix."
" Il est plus dur de tuer un fantôme que de tuer la vérité."
" Je suis une femme, je n'ai donc aucune patrie. Mon véritable pays est la terre toute entière."
" Certains hommes doivent mourir, afin que d'autres apprennent à valoriser la vie à sa juste mesure."
" Quelle cathédrale grandiose était le royaume de l'enfance!"
" Quelle commune mesure y a-t-il entre l'habillement et la guerre? Les plus beaux habits du monde sont les uniformes de soldat."
" Pour jouir pleinement de la liberté, la maîtrise de soi est indispensable."
" Certains se confient aux prêtres, d'autres aux poètes, mes proches confidents à moi par contre, sont mes amis de cœur."
" Tous les secrets habitant le cœur de l'écrivain, toutes ses expériences, ainsi que ses pensées se reflètent dans ses œuvres."
" La vie est un rêve; c'est le réveil qui nous tue."
" Je n'écris jamais pour convertir ou pour plaire." ■



Quelques livres de Virigina Woolf

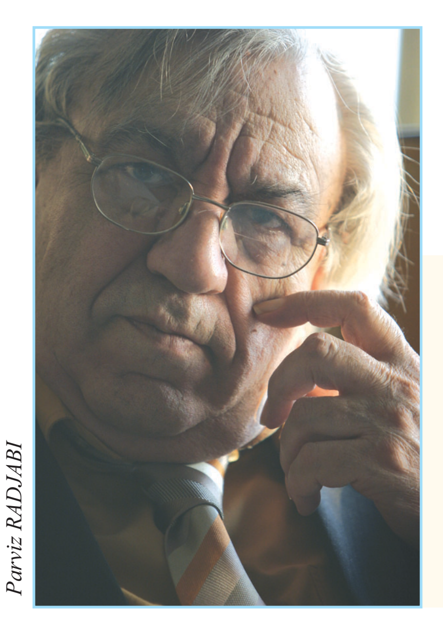
1. Bloomsberry Group: nom donné à un groupe d'écrivains, d'artistes et d'intellectuels qui fréquentaient la maison Woolf de 1905 à 1941, dans le quartier de Bloomsberry. Assoiffés de connaissance, ses membres étaient des partisans de l'expérience esthétique et se révoltaient contre les valeurs en vogue de la société victorienne et dans le domaine de l'art. Ce groupe est souvent associé au mouvement bohémien de la France.

L'Iranologie, miroir de l'Histoire de la Perse

" *La voix du passé s'entend derrière les ruines*"

Entretien avec le Dr. Parviz Radjabi, grand iranologue, islamologue et historien iranien

Entretien réalisé par
Afsaneh POURMAZAHERI
Farzaneh POURMAZAHERI



Parviz RADJABI

Mon passé est l'Histoire
Ma photo peut aussi
Etre la corne cassée d'un bouc ancien
Sur une poterie en mille morceaux.
Seulement une trace de moi,
Et le reste avec la postérité

Parviz Radjabi

Parviz Radjabi est sans aucun doute l'un des plus grands iranologues et historiens persans. Son amour pour la patrie, son souci pour l'identité de son peuple et ses efforts inlassables pour faire revivre les trésors nationaux de son pays sont constamment présents dans ses écrits constitués d'une cinquantaine de livres et de centaines d'articles. Né en 1939 dans le petit village d'Emam-Ali à Ghoutchan, il obtint en 1971 un doctorat d'iranologie, d'islamologie ainsi que de turc à l'Université de Gottingen en Allemagne. En 1974, il fut nommé à la direction du Centre de Recherche Iranologique de l'Université Shahid Beheshti. Quatre ans plus tard, il enseignait à l'Université d'Ispahan, de Shahid Beheshti et de Varzesh. Après la Révolution islamique, il enseigna durant six ans à l'Université de Gottingen et de Markburk en Allemagne. En outre, il dirigea durant quelques années le centre d'iranologie de la grande Encyclopédie Islamique.
Il est l'auteur de *L'Architecture contemporaine, La balance des mille plateaux, La nature divine, Karim Khân-e Zand et son époque, Vous n'avez aucun droit dans cette maison, Les fêtes persanes, L'amour de l'Iran, Iranologie, Persépolis, cour de l'Histoire...* Actuellement, le Dr. Radjabi a terminé l'écriture de son livre en cinq tomes, *Des millénaires perdus*, et il est actuellement en train de composer son dernier ouvrage intitulé *Des siècles perdus* traitant de l'histoire politique et sociale de l'Iran, de l'invasion arabe à nos jours.

Afsaneh Pourmazaheri: A quel moment les Occidentaux se sont-ils intéressés à l'iranologie et pour quel motif?

Dr. Parviz Radjabi: L'iranologie a commencé à émerger au XVIII[e] siècle avec les travaux d'Anquetil du Perron sur l'Avesta[1]. Cela a déclenché une certaine curiosité chez les Occidentaux et peu après cela des études, sur l'histoire, la religion, la langue et sur la culture persane en général ont été réalisées en Occident. Ce sont d'ailleurs ces iranologues qui ont inlassablement analysé l'Avesta et les textes pehlevis, et qui ont contribué à les sortir de l'isolement dans lequel ils avaient été confinés durant plus de deux siècles. Autrement dit, même si avant cela de nombreux chercheurs et globe-trotters avaient déjà réalisé des études plus ou moins approfondies sur l'Iran, cette science a réellement commencé à prendre forme avec le développement des études sur l'Avesta pour couvrir ensuite peu à peu l'ère islamique. Elle a ensuite connu son apogée durant la première moitié du XX[e] siècle.

C'est donc Anquetil du Perron qui, grâce à sa traduction de l'Avesta, contribua à faire davantage connaître la riche culture persane. Bien sûr, certaines études historiques ont montré qu'aux premiers siècles avant J.-C., l'Avesta était bien connu des Grecs et que la philosophie de Platon avait été fortement influencée par les enseignements de Zoroastre. A titre d'exemple, il peut citer le terme "magique" qui vient du persan "*mogh*" signifiant "mage", et qui demeure utilisé en Europe jusqu'à nos jours.

Farzaneh Pourmazaheri: Les Iraniens ont-ils eux-mêmes réalisés à cette même époque des récits de voyages?

P. R.: De l'avènement de l'Islam jusqu'à ces deux derniers siècles, les Iraniens ont rédigé un nombre très important d'ouvrages. Cependant, ils n'ont pas porté beaucoup d'attention aux détails du contexte social dans lequel ils vivaient, et des décennies entières ont été passées sous silence. Ce silence, ou bien cet "oubli" qui fait maintenant défaut à notre héritage culturel, recèle sans doute certains secrets. A titre d'exemple, comment peut-on expliquer l'absence quasi-totale d'écrits concernant la prestigieuse Mosquée du Roi[2] à Ispahan, située sur la grande place Naghsh-e Djahân[3]? Comment est-il possible de faire se déplacer tous les jours des centaines d'ouvriers, de peintres, de charpentiers, et de plâtriers et de ne laisser aucune trace écrite de cette construction? Ce sont donc les questions qui se posent.


Mosquée du Roi à Ispahan

Bien sûr, certaines études historiques ont montré qu'aux premiers siècles avant J.-C., l'Avesta était bien connu des Grecs et que la philosophie de Platon avait été fortement influencée par les enseignements de Zoroastre.

A. P.: Quels sont des iranologues les plus connus et leurs contributions les plus importantes aux études historiques de la Perse?

P. R.: On peut notamment citer les journaux de voyage de Pietro De la Valle (1667), Chardin (1711), Kaempfer (1712), Niebuhr (1788) et Morier (1812), qui furent des précurseurs de l'iranologie. Avec les œuvres de certains voyageurs

orientaux, ils constituent des sources historico-géographiques très précieuses. Autrement dit, ces journaux de voyage ressemblent à de grandes routes nous faisant revivre certains itinéraires des millénaires perdus.

L'Iran au Moyen-âge dans les comptes rendus des géographes arabes de Schuartze constitue la première œuvre soulignant l'importance des travaux des musulmans dans le domaine de l'iranologie. A la suite du contact de l'Europe avec la culture et la religion de l'Iran, l'archéologie a été abordée avec une nouvelle méthode scientifique. Peu après la publication de la traduction de l'Avesta d'Anquetil du Perron, les études sur l'Iran se sont multipliées et l'orientalisme a franchi une nouvelle étape. Le projet destiné à la relecture de l'écriture cunéiforme de la Perse Antique a été le plus grand succès de cette proto-iranologie. Ainsi, Nyborg, le mathématicien, a publié son œuvre exceptionnelle en 1764. En effet, durant un séjour de deux semaines en Iran et notamment à Persépolis à l'époque tumultueuse du règne de Karimkhân-e Zand[4], Nyborg a pu ramener des copies manuscrites précieuses des inscriptions sur pierre. Son travail a abouti à la relecture de l'écriture cunéiforme de la Perse Antique et c'est ainsi qu'après 2 300 ans, les secrets de Persépolis ont pu être en partie dévoilés. Debruyn, le globe trotter hollandais, ainsi que de nombreux chercheurs et voyageurs ont également essayé de percer certains mystères entourant Persépolis, sans parvenir néanmoins à des conclusions tangibles. C'est donc Nyborg qui a réellement fourni le premier compte rendu archéologique et scientifique fondé sur l'Iran à la sphère académique européenne. Avec James Morier (1780-1849), politicien et voyageur anglais, des archéologues et des historiens ont pour la première fois entrepris des études approfondies sur les monuments de la Perse antique. Il est également parvenu à retrouver l'emplacement de la résidence estivale des Achéménides et à découvrir quelques inscriptions sur pierre en pehlevi à Persépolis. Il faut également évoquer William Ouseley et Ker Porter qui ont corrigé et complété des œuvres de Morier et de Ouseley, ainsi que les études de Charles Taxier sur l'architecture de la Perse antique et de l'époque islamique. Il ne faut également pas oublier Sir Henri Rawlinson, surnommé le "deuxième père de l'Histoire" après Hérodote, qui parvint à copier mille lignes de l'inscription sur pierre de Darius. De son côté, Erich Schmitt a découvert d'autres inscriptions appartenant aux autres palais de Darius et de ses successeurs.

Le projet destiné à la relecture de l'écriture cunéiforme de la Perse Antique a été le plus grand succès de cette proto-iranologie.



Bas relief à Bisotoun

F. P.: Ces personnalités étaient-elles motivées par un pur intérêt historique ou bien des considérations plus matérielles étaient également en jeu?

P. R.: L'histoire de l'iranologie comporte certains souvenirs désagréables et tristes. L'hypocrisie et les pillages perpétrés par certains politiciens et

chercheurs occidentaux ont laissé un souvenir amer aux Iraniens. On peut notamment citer l'exemple de Marcel Dirulafoy et de son épouse. Ce couple français dirigeait le premier comité archéologique ayant réalisé des expéditions en Iran. Après avoir conclu un contrat avec la cour de l'Iran, ils ont commencé leurs excavations minutieuses sur les collines antiques de l'Iran, à Suse. Malheureusement, et malgré certaines découvertes intéressantes réalisées à la suite de leurs travaux, le compte rendu détaillé et scrupuleux de cette femme française révèle leur tentative pour piller des monuments de la Perse antique. Lorsqu'ils ne parvenaient pas à apporter et vendre un morceau de ces monuments au musée du Louvre à Paris, ils faisaient ouvertement état de leur déception: "*La découverte de cette statue d'une vache, écrit-elle, rend mon époux content, mais en même temps triste. Car chaque mètre carré de marbre pèse environ trois tonnes et les chameaux indigènes ne peuvent porter que 200 kilos". Dans un autre manuscrit on peut lire: "Hier, pleine de regret, j'étais en train de regarder la grande vache en pierre qu'on a récemment découverte. Elle pèse environ douze mille kilos. Bouger un tel morceau de pierre est impossible. Je n'ai pas pu alors contrôler ma colère; j'ai pris un marteau et je me suis mise à frapper l'animal de pierre*".

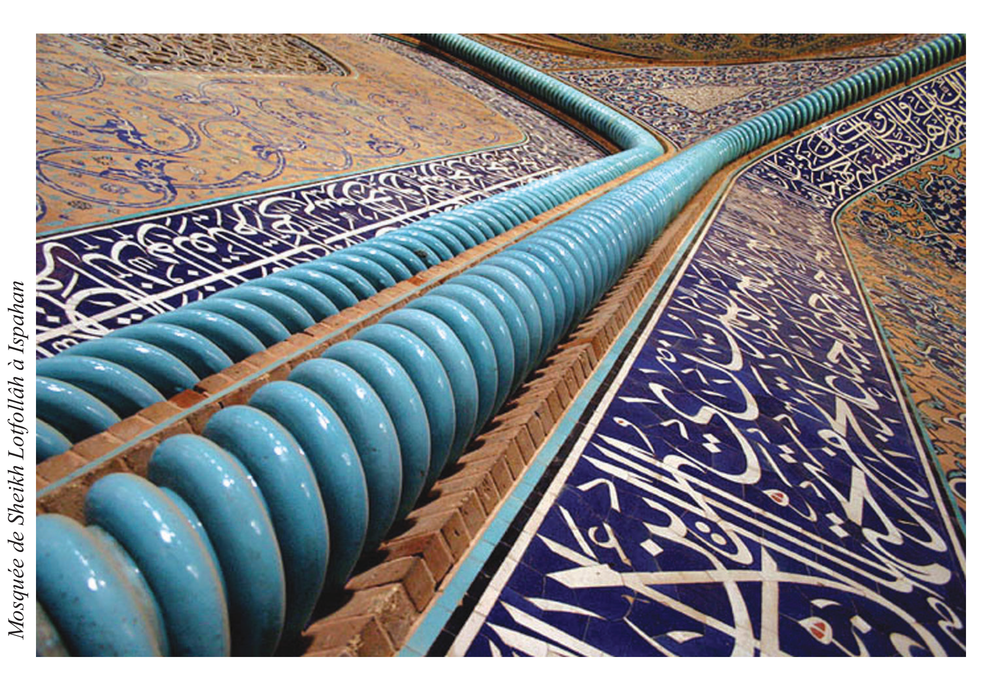
A. P.: Qui furent les grands iranologues iraniens?

P. R.: Malgré des manques dans ce domaine, l'Iran a eu des personnalités comme Forsatoddoleh Shirâzi, Pirniâ, Tâghizâdeh, Yârshâter, Moeine,

Malheureusement, et malgré certaines découvertes intéressantes réalisées à la suite de leurs travaux, le compte rendu détaillé et scrupuleux de cette femme française révèle leur tentative pour piller des monuments de la Perse antique.



Place Naghsh-e Djahân à Ispahan



Mosquée de Sheikh Lotfollâh à Ispahan

Pourdâvood, Khânlari, Safâ, et Zarrinkoub qui ont beaucoup contribué à l'iranologie au travers de leurs œuvres remarquables. Iradj Afshâr, grâce à la correction et à l'édition d'un grand nombre d'œuvres manuscrites et aussi grâce à ses efforts pour stabiliser la situation de l'iranologie en Iran, est devenu une personnalité incontournable dans ce domaine. Mohammad Taghi Bahâr, Jâleh Amouzegâr, Roghieh Behzâdi, Ahmad Tafazoli, Katâyoun Mazdâpour et Mahshid Mirfakhrâii ont également réalisé d'importantes études sur les textes pehlevis. Mais nous attendons aujourd'hui une nouvelle génération susceptible d'approfondir les travaux inaccomplis et de se lancer dans de nouveaux domaines d'études.

On peut considérer Darius comme étant le premier "iranologue" ou bien le premier historien persan de l'histoire, et cela grâce à ses deux travaux précieux: son inscription sur pierre à Bisotoun et la découverte des mers du sud de l'Iran jusqu'à la Mer Rouge et le Canal de Suez.

F. P.: Comment l'iranologie a-t-elle évolué? Quels sont les domaines d'études qu'elle recouvre?

P. R.: L'iranologie est une discipline scientifique qui vise à connaître l'Iran, et l'iranologue est celui qui pratique cette profession. Le territoire et les frontières de cette science, ainsi qu'il en va pour les autres sciences, sont illimités. A mon avis, on peut considérer Darius[5] comme étant le premier "iranologue" ou bien le premier historien persan de l'histoire, et cela grâce à ses deux travaux précieux: son inscription sur pierre à Bisotoun et la découverte des mers du sud de l'Iran jusqu'à la Mer Rouge et le Canal de Suez.

Dans un premier temps, avec ce manuscrit en pierre, Darius a pu achever ce qui est en quelque sorte la première œuvre historique de la Perse. Il nous est resté quatre exemplaires de l'inscription de Bisotoun: en persan antique, en élamite, en babylonien et la traduction araméenne du manuscrit principal. L'inscription sur pierre de Bisotoun est actuellement le document le plus valable sur l'arrivée au pouvoir du roi Darius. En outre, son grand intérêt pour découvrir et connaître les mers du sud de l'Iran prouve qu'il était passionné par la géographie de son pays. Cette connaissance lui a d'ailleurs permis de découvrir les portes du subcontinent indien et de la partie ouest de l'Asie.

D'après Hérodote, la plupart des terres de l'Asie ont été découvertes par Darius. Après lui, peu d'intérêt semble avoir été porté à la littérature écrite et malheureusement, tout notre savoir concernant cette période historique nous est fourni par les historiens helléniques et latins. L'iranologie qui apparut officiellement au XVIII[e] siècle se fonde ainsi sur les travaux de Darius, des historiens européens et des géographes musulmans. Ce développement des études iraniennes durant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle a préparé le terrain à la réalisation de nombreux travaux linguistiques et archéologiques dans ce domaine. La linguistique et l'archéologie mêmes ont tissé tant de liens avec l'iranologie qu'il est parfois difficile voire impossible de les distinguer.

A. P.: L'iranologie est-elle issue d'autres domaines d'études? Quelle relation existe-t-il entre l'iranologie et d'autres disciplines scientifiques?

P. R.: La réflexion sur l'histoire de l'iranologie démontre clairement que la linguistique des langues persanes est l'iranologie même, et vice-versa. Aussi, une relation étroite existe entre la science de la géographie historique et l'iranologie. De même, la théologie, l'art et l'iranologie sont indissociables. En d'autres termes, sans linguistique, archéologie, géographie historique, art et théologie, l'iranologie perdrait son sens. Nous ne pouvons donc pas considérer l'iranologie comme la science dont l'élément constituant soit uniquement l'histoire. Bref, l'iranologie est un globe aux mille labyrinthes dans une patrie aux mille héros. La mythologie aussi y prend part. C'est pourquoi, l'iranologie est une discipline comportant de nombreuses écoles aux tendances différentes. Un iranologue français va s'intéresser à l'Avesta tandis qu'un iranologue allemand va étudier l'écriture cunéiforme.

F. P.: Quelle est la responsabilité de

L'iranologie qui apparut officiellement au XVIIIe siècle se fonde ainsi sur les travaux de Darius, des historiens européens et des géographes musulmans.



Palais Ali Ghâpoo à Ispahan



Persépolis

l'iranologue? Est-ce qu'on peut penser que des ingénieurs, des géologues, des botanistes et des physiciens puissent être comptés dans les rangs des iranologues?

P. R.: On peut certainement considérer tous ces spécialistes comme iranologues à condition qu'ils aient étudié et ensuite qu'ils fassent connaître l'évolution des barrages, des plantes etc. au cours de l'histoire de l'Iran. Il revient à l'iranologue de faire connaître le canal de Suez ou bien le canal d'Atouss en Macédoine dont l'ingénieur était l'iranien Artâkheh. Traiter du rôle des iraniens dans les domaines scientifique, culturel et civil, et transmettre cette connaissance en Europe est la responsabilité des iranologues. Mais chacun de ces domaines, ayant ses propres terrains d'étude, est indépendant de l'iranologie, tandis que celle-ci ne peut nullement mener à grand-chose sans faire appel au passé de disciplines telles que la chimie, l'astronomie, la physique et les mathématiques. Autrement dit, une fois dépourvue de toutes ces connaissances, l'iranologue n'aurait guère rien à présenter. Par exemple, à travers leurs investigations, des iranologues persans ont compris que les termes "algèbre", "chimie", "algorithme" et "zéro" appartiennent au lexique persan ou arabe. Grâce à l'iranologie, nous savons aujourd'hui que les iraniens ont fondé la base de différentes sortes de géométrie au moment où la Grèce antique n'en savait rien. Khârezmi, le grand penseur persan, a achevé sa grande œuvre *Algebr almoghâbéleh* en 825 à l'aide de renseignements rassemblés de l'Inde jusqu'à Babylone. Le but de l'iranologue n'est pas de comprendre les problèmes mathématiques, mais de s'efforcer de pénétrer dans le labyrinthe de l'histoire de la culture et de rencontrer les précurseurs de cette histoire.

Une autre personnalité centrale dans le domaine des mathématiques est Khayyâm. Bien qu'on le connaisse avant tout comme poète grâce à ses célèbres

quatrains, son génie repose également sur ses études concernant la nature et sur ses travaux mathématiques. L'iranologie révèle également que l'astronomie doit beaucoup aux études réalisées sur le ciel des déserts orientaux. C'est ainsi qu'ont été fondés les premiers observatoires du monde tels que ceux de Gondi Shâpour, de Marâgheh et de Bagdâd. Il faut également citer le rôle éminent d'Aboureyhân Birouni, grand savant, géographe, historien, astronome et physicien iranien qui a traduit des livres scientifiques de l'hindi en arabe.

L'iranologie doit ainsi souligner le rôle éminent des Iraniens dans le domaine scientifique, et notamment que la connaissance des musulmans en chimie doit beaucoup aux expériences des Iraniens et que le mot "chimie" vient du mot "*kimiâ*" en persan. Le scientifique iranien Râzi, outre la découverte de l'alcool, a écrit 200 volumes sur la médecine. Dans son traité sur la variole et la rougeole, il présente notamment une méthode permettant de distinguer ces deux maladies. Avec l'invention de l'imprimerie, ce livre a été traduit et diffusé dans toute l'Europe. Il revient également à l'iranologue de rappeler qu'Avicenne a rédigé 99 livres sur la médecine, l'astronomie, la géométrie, la philosophie et la théologie. Est-ce que l'on sait aujourd'hui que le toit en pente de la tombe de Darius est le plus vieux toit en pente du plateau de l'Iran? C'est donc le rôle de l'iranologue de dévoiler toutes ces informations précieuses et de les faire connaître, afin de valoriser l'héritage brillant de ce pays.

A. & F. P.: Dr. Radjabi, la Revue de Téhéran vous remercie pour lui avoir accordé un peu de votre temps.

P. R.: Merci à vous et à La Revue de Téhéran.



Mausolée de Bâbâ Tâher Hamedâni

1. Livre sacré zoroastrien traitant notamment des rites sociaux, des sciences, de la médecine et de l'astronomie.
2. La Mosquée du Roi ou Mosquée de l'Imam fut construite au XVIIe siècle à Ispahân par l'architecte Ali Akbar Esfahâni. Les ornements et calligraphies présentes sur ce monument sont l'œuvre d'Ali Rezâ Abbâssi. L'émaillage des tuiles de cette mosquée est unique au monde.
3. Une des plus grandes places du monde bâtie à l'époque du roi Shâh Abbâs Ier. Le palais Ali Ghâpoo, la Mosquée du Roi, la Mosquée de Sheikh Lotfollâh et le grand bazar ancien de Gheisaryeh font partie de ce chef-d'œuvre de l'architecture orientale.
4. Fondateur de la dynastie Zand, Karim Khân-e Zand arriva au pouvoir après la mort de Nader Shâh Afshâr.
5. Roi achéménide. Son territoire s'étendait de la Mer Noire au Caucase, et de la Méditerranée jusqu'à l'Egypte actuelle.

Entretien avec Ahmed Djebbar

Amélie NEUVE-EGLISE
Kamrân GHARAHGOZLI


Ahmed Djebbar

Professeur en histoire des mathématiques à l'Université de Lille, Ahmed Djebbar a publié et a participé à la rédaction de nombreux ouvrages, dont *Les instruments de l'astronomie ancienne*: *De l'Antiquité à la Renaissance* (2006), *Pour l'histoire des sciences et des techniques* (2006), *L'algèbre arabe: Genèse d'un art* (2005), *L'âge d'or des sciences arabes* (2005) ou encore *Une histoire de la science arabe* (2001). Avec Roshdi Rashed, il compte parmi les grands spécialistes de l'histoire des sciences dites "arabes", telles qu'elles se sont développées dans le monde arabo-musulman. Nous avons pu le rencontrer lors de son récent séjour en Iran durant lequel, répondant à l'invitation du Conseil supérieur de la révolution culturelle, il a participé à de nombreuses conférences et tables rondes consacrées à l'histoire des sciences et notamment au rôle de l'Iran dans l'essor scientifique qu'à connu le monde musulman du Xe au XVIe siècle.

Quels types d'échanges scientifiques existaient-ils entre le monde arabo-musulman et l'Europe à l'époque de l'âge d'or de la science arabe?

En France, on parle de "science arabe", mais ici les Iraniens préfèrent employer l'expression plus large de "sciences en pays d'islam", ou "islamic sciences" en anglais. Nous avons pris l'habitude de dire science arabe, mais elle renvoie en réalité à la science élaborée par les pays musulmans qui était écrite en arabe. On situe en général son âge d'or entre le IXe et la fin du XIe siècle, mais en réalité nous savons maintenant que des apports tout à fait originaux ont continué à être produits jusqu'au XVIe et même au XVIIe siècle, en particulier en Iran. Des échanges scientifiques ont commencé à avoir lieu à la fin du XIe siècle. Entre le IXe et la fin du XIe siècle, nous n'avons pas d'informations précises et nous ne pensons pas qu'il y ait eu des échanges pour une raison très simple: pour qu'il y ait échange entre deux espaces culturels, il faut que celui qui est relativement en avance - ce qui était le cas des foyers scientifiques de l'islam - puisse faire circuler ou transmettre des savoirs qui peuvent être consommés par le partenaire de l'autre espace. Or, nous savons aujourd'hui grâce aux historiens spécialistes du Moyen Age européen que les sociétés européennes n'étaient pas encore prêtes à l'époque à s'intéresser et à intégrer ces sciences dans une nouvelle tradition.

Dès la fin du XIe siècle, nous avons des témoignages d'échanges, notamment au travers de traités de médecine écrits en arabe qui vont être

traduits en latin à Salerne en Italie par Constantin l'Africain. Mais cela reste accidentel. Le phénomène de circulation du savoir à la fois grec, indien, et musulman qui va circuler au travers des textes écrits en arabe s'est essentiellement déroulé à partir du XIIe siècle, pour s'étendre jusqu'au XIVe-XVe siècle. Ce phénomène puissant a supposé beaucoup de choses, et notamment que des individus et des groupes en Europe prennent conscience de l'importance de ce savoir, éprouvent le besoin d'aller le chercher, aient la capacité de le comprendre puis de le commenter et de l'enseigner, et enfin de le développer. Ce processus se retrouve dans beaucoup de civilisations et fut aussi expérimenté par les musulmans au VIIIe siècle lorsqu'ils ont traduit, critiqué, commenté et assimilé le savoir grec et indien pour ensuite produire un nouveau savoir enrichi. C'est le même phénomène que l'on va observer dans les sociétés européennes du XIIe siècle, avec des vitesses différentes et des spécificités régionales et sociales. Les Européens traduisent alors de nombreux traités d'algèbre, d'astronomie, de géométrie, beaucoup de philosophie et de médecine, cependant, ils n'ont pas traduit les textes religieux qui les intéressaient moins. On le comprend d'ailleurs tout à fait car au moment où des groupes de la société européenne ont commencé à traduire des textes de la science de l'islam, commençait également le puissant mouvement des croisades, qui étaient précisément des attaques violentes contre ce même empire qui produisait la science. C'est donc paradoxalement pendant cette période du conflit que les traductions ont commencé, faisant de ces deux événements deux processus parallèles. Bien entendu, ceux qui traduisaient les textes n'étaient pas ceux qui faisaient la guerre. Les combattants étaient guidés par des raisons complexes, à la fois idéologiques, politiques, et économiques. Quant à l'intérêt pour la science, il était davantage le résultat d'un processus interne propre aux sociétés européennes. C'est-à-dire que de par leur développement économique, social, politique elles ont alors atteint un type d'organisation ou une structure qui leur a permis de produire des groupes sociaux capables de se libérer de la puissance de l'Eglise pour devenir des séculiers ou des clercs. Ces groupes ne vont plus s'intéresser uniquement à l'étude de la religion mais à autre chose. Et cette autre chose, on ne le trouvait pas à la Sorbonne mais plutôt à Tolède et à Palerme. C'est alors qu'à partir du XIIe siècle, des jeunes vont venir apprendre l'arabe à Palerme, à Tolède ou au Maghreb. Ils ont appris d'ailleurs un peu rapidement, parfois en un ou deux ans, puis ils ont commencé à traduire, parce qu'ils avaient éprouvé le besoin et le sentiment, pas seulement pour eux mais pour la société, que c'était le moment d'aller assimiler cette science. Pourquoi cela ne s'est pas fait avant? Parce que les sociétés européennes n'étaient pas prêtes à assimiler ce savoir.

Le phénomène de circulation du savoir à la fois grec, indien, et musulman qui va circuler au travers des textes écrits en arabe s'est essentiellement déroulé à partir du XIIe siècle, pour s'étendre jusqu'au XIVe-XVe siècle.

L'apport de cette science élaborée en pays d'islam à la science moderne est donc énorme…

Ce sont les Européens de l'époque eux-mêmes qui disent que l'apport est énorme. Cependant, à partir de la fin du XVIIe siècle, les historiens vont changer d'opinion et décider de réécrire l'histoire pour des raisons strictement culturelles et idéologiques compréhensibles, car à ce moment-là, l'Europe qui commence à être à son tour le moteur de la science à l'échelle internationale. Même si cela ne se percevait pas encore de façon évidente, les Européens ont pris conscience qu'après avoir été les élèves des musulmans, ils étaient en train de devenir meilleurs qu'eux. Cela n'était d'ailleurs pas

A partir de la fin du XVIIe siècle, les historiens vont et décider de réécrire l'histoire pour des raisons strictement culturelles et idéologiques compréhensibles, car à ce moment-là, l'Europe qui commence à être à son tour le moteur de la science à l'échelle internationale.

totalement exact car ils ignoraient qu'au XVIe et au XVIIe siècle en Iran, le niveau scientifique était aussi élevé qu'en Europe. Il a donc décliné dans certaines régions du monde musulman comme en Espagne à la suite de la Reconquête, et, dans une moindre mesure, au Maghreb et en Egypte, mais pour des raisons très complexes, la période Safavide a été pour l'Iran une période de renouveau de la logique, de la philosophie, de l'astronomie… Ignorant cela, les Européens considéraient donc qu'ils avaient atteint le niveau scientifique le plus avancé et tout en produisant une science totalement construite sur les sciences de l'islam - les sciences profanes, car ils ont écarté les sciences religieuses -, ils vont naturellement commencer à innover et, au travers de cela, prendre conscience de leur puissance. Et quand une société prend conscience de sa propre puissance, elle devient nationaliste et chauvine. C'est le cas pour tous les peuples, jusqu'à aujourd'hui. Ils comprennent donc qu'ils ne sont plus les élèves des musulmans, qui sont de plus leurs ennemis en religion, alors pourquoi se réclamer d'eux ? Ils vont donc essayer de montrer qu'ils ne sont pas les héritiers des musulmans, mais ceux d'une vieille tradition qui a toujours été européenne. C'est à ce moment-là que l'on a construit le concept d'héritage grec. Les musulmans n'ont jamais renié l'héritage grec, et c'est l'héritage grec et indien enrichi par les apports musulmans durant quatre siècles qui a constitué la science profane des pays musulmans. Les Européens du XIIe au XVIe siècle savaient parfaitement cela, mais les nouveaux Européens du XVIIe avaient besoin de réécrire l'Histoire autrement pour répondre à une sorte de besoin identitaire. Ils ont donc commencé à gommer le rôle des scientifiques des pays d'islam à partir de la fin du XVIIe siècle.

C'est l'héritage grec et indien enrichi par les apports musulmans durant quatre siècles qui a constitué la science profane des pays musulmans. Les Européens du XIIe au XVIe siècle savaient parfaitement cela, mais les nouveaux Européens du XVIIe avaient besoin de réécrire l'Histoire autrement pour répondre à une sorte de besoin identitaire.

Dans sa théorie des idées, Platon considère que l'objet mathématique fait partie des idées médianes. De manière générale, comment les mathématiciens des pays d'islam ont-ils réagi face à cette théorie ?

D'abord, il faut bien préciser que les mathématiciens des pays d'islam n'étaient pas nécessairement des philosophes; ils ne connaissaient donc pas forcément les écrits de Platon. En plus, les musulmans ont surtout traduit Aristote. Ils ont traduit Platon mais ils ont davantage travaillé sur Aristote qu'ils connaissent donc mieux. Par conséquent, quand les mathématiciens d'Orient et d'Occident veulent utiliser la philosophie pour exprimer certaines idées, ils citent toujours Aristote et non Platon. Platon a donc qualifié les mathématiques d'idéalités situées dans le monde des idées. C'est une idée qui était acceptée par beaucoup de mathématiciens même s'ils n'avaient pas lu Platon, car les mathématiciens travaillent sur des idées qui viennent néanmoins de l'environnement concret. L'idée de cercle, de droite, de ligne, de carré, etc. se voit d'abord dans la nature, et même certaines courbes très compliquées. De façon générale, les mathématiciens ont donc tendance à être platoniciennes sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir! Par contre, les mathématiciens des pays d'islam ne faisaient pas des mathématiques d'une manière platonicienne; ils étaient très réalistes. Il y avait deux types de mathématiques: une mathématique concrète, qui répondait à des besoins de la société et qui va développer des outils pour résoudre des problèmes d'arpentage, d'architecture, de mécanique, de physique; qui va chercher à comprendre comment la lumière se fabrique, comment elle arrive à nous, comment on voit, pourquoi l'arc en ciel a des couleurs… Ce sont des

Les mathématiciens des pays d'islam ne faisaient pas des mathématiques d'une manière platonicienne; ils étaient très réalistes.

questions qui sont à la fois théoriques mais aussi pratiques. Mais les mathématiciens ne font pas que résoudre des problèmes concrets, ils se posent aussi des questions théoriques. Ces questions sont parfois très simples, mais leurs résultats peuvent être très compliqués à obtenir et elles ne servent à rien pratiquement et dans l'immédiateté. Mais elles leur permettent de s'exercer et de développer des outils théoriques pour essayer de trouver la solution uniquement par curiosité. Cependant, dans le domaine des mathématiques, il n'y a pas de miracles. Ce sont avant tout des accumulations, des imbrications et des constructions sophistiquées et bien souvent, pour résoudre un problème complexe, il faut s'appuyer sur tout l'héritage des prédécesseurs. Donc bien souvent, l'utilité de ces travaux n'est pas de démontrer le résultat mais de conduire au développement d'outils mathématiques nouveaux servant à élaborer ce même résultat. Peut-être que celui-ci ne servira jamais à rien, mais les outils qui auront été développés pour le trouver pourront servir pour la physique ou les mathématiques, car elles ne travaillent pas souvent pour le présent, mais plus pour l'avenir. C'est là toute la puissance des mathématiques, et leur faiblesse aussi.

Durant cet âge d'or que nous venons d'évoquer, quels rapports existaient entre science et spiritualité ? Est-ce que les scientifiques travaillaient en vue de répondre à des objectifs de curiosité intellectuelle et d'amélioration des conditions de vie matérielles, où se rattachaient-ils d'une façon ou d'une autre à un principe transcendant?

Ils ne le disent pas. Nous n'avons pas de textes de mathématiciens. Vous savez, les mathématiciens sont comme des artisans: selon leurs aptitudes, ils s'orientent vers une spécialisation. On croit souvent que tous les mathématiciens des pays d'islam étaient comme Avicenne qui connaissait tout, alors que c'est loin d'être le cas. Avicenne était un savant encyclopédique, mais la majorité des savants d'islam n'étaient spécialisés que dans une, ou parfois deux disciplines. De nombreux mathématiciens n'étaient ni philosophes, ni théologiens, ni physiciens; et même en tant que mathématiciens ils n'étaient si géomètres, ni théoriciens, mais seulement algébristes par exemple. Ils ont sans doute établi des liens entre certaines des questions qu'ils se sont posés et le spirituel, mais malheureusement, nous n'avons pas d'écrits pouvant l'attester. En tant que chercheurs, nous dépendons des textes et nous ne pouvons pas nous permettre de spéculer.



Compilation de chimiei llustrée manuscrit de chimie montre procedé distillation.

Roshdi Rashed considère que les travaux de Descartes dans le domaine des mathématiques se situent dans le sillage des travaux de Khayyâm. Qu'en pensez-vous?

Entre spécialistes, nous n'avons pas toujours la même opinion sur une question. Dans la mesure où Omar Khayyâm a étudié les équations du troisième degré, on peut considérer que de manière générale, les mathématiciens de l'Europe vont poursuivre les recherches

On croit souvent que tous les mathématiciens des pays d'islam étaient comme Avicenne qui connaissait tout, alors que c'est loin d'être le cas. Avicenne était un savant encyclopédique, mais la majorité des savants d'islam n'étaient spécialisés que dans une, ou parfois deux disciplines.

La façon de faire des mathématiques à une époque permet de trouver certains résultats qui reflètent les préoccupations des sociétés à ce moment-là.

Les travaux de mathématiques de Descartes appartiennent à une nouvelle tradition, celle de l'Europe, qui a été construite sur les mathématiques grecques et des pays d'islam.

qui ont été menées en pays d'islam et en particulier certaines qui n'ont pas abouties. Khayyâm est le premier a avoir établi une théorie géométrique des équations cubiques parce que, et il le dit lui-même, il a échoué dans la résolution des équations avec des radicaux. La formule sera trouvée au XVIe siècle en Italie par Tartaglia, Cardan et Bombelli. Pourquoi les Italiens ont-ils trouvé la formule au XVIe siècle et alors que les musulmans avaient échoués? Les hypothèses sont compliquées et touchent à leurs manières respectives de faire des mathématiques. Cela n'est aucunement lié à l'intelligence car à chaque époque, il y a des gens très intelligents. Mais la façon de faire des mathématiques à une époque permet de trouver certains résultats qui reflètent les préoccupations des sociétés à ce moment-là.

Pour faire le lien entre Descartes et Khayyâm, il faudrait chercher à savoir si Descartes a connu les travaux de Khayyâm, et nous n'en avons aucune preuve écrite. En tant que chercheur, je suis un peu sceptique et je ne dispose d'aucun élément me permettant d'affirmer que son livre serait arrivé en Occident. Nous n'avons même pas de preuves que son livre *Démonstrations de problèmes d'algèbre* soit arrivé au Maghreb et en Andalousie. Or, de manière générale, pour qu'un livre des mathématiciens de l'islam arrive en Europe, il fallait d'abord qu'il passe par le Maghreb, l'Espagne musulmane ou l'Italie, et nous n'avons pas de preuves qu'ils aient été traduits à Tolède ou à Palerme. Nous disposons cependant d'un seul témoignage qui est celui du grand historien Ibn Khaldun né à Tunis et mort en 1406. Dans son ouvrage central, la *mouqaddima* ou "l'introduction", il évoque un mathématicien d'Orient qui a étudié plus de six équations pour arriver jusqu'à vingt-cinq. L'information n'est donc pas très précise. On peut donc affirmer qu'au XIVe siècle, on ne connaissait pas les travaux d'Omar Khayyâm au Maghreb, il semble donc plus qu'improbable qu'ils soient connus des Européens. On peut donc seulement affirmer que les travaux de mathématiques de Descartes appartiennent à une nouvelle tradition, celle de l'Europe, qui a été construite sur les mathématiques grecques et des pays d'islam. Le reste n'est qu'hypothèse.

Quels sont les facteurs qui ont conduit au déclin de la science élaborée dans ces pays d'islam?

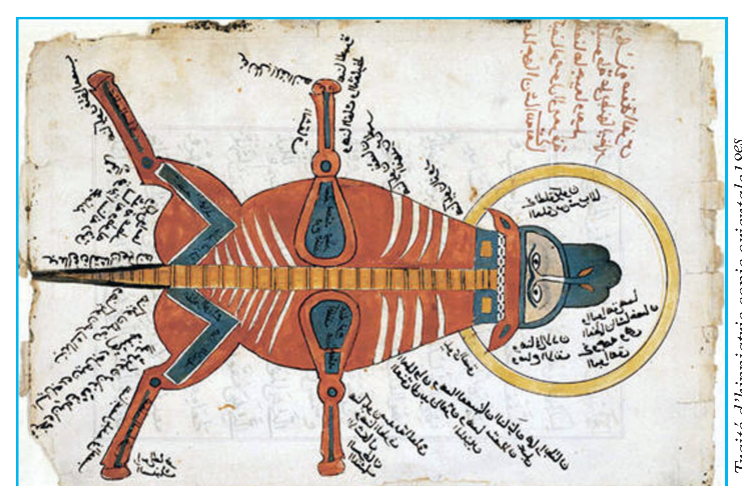
Quand on parle de déclin, on pense souvent qu'à un moment donné, dans toutes les régions de l'empire, on observe un phénomène de régression, de ralentissement et d'appauvrissement de l'activité scientifique conduisant à une absence d'innovation. Ce phénomène a effectivement commencé à apparaître, mais il ne s'est jamais généralisé à tout l'empire. En outre, il n'a pas démarré au même moment dans ses différentes régions et n'a pas eu la même intensité partout, car c'était un empire monde. Il ne faut pas raisonner comme la Grèce ou même l'Europe, car l'empire musulman s'étalait sur trois continents. Quant on pose le problème du déclin, on ne pense souvent qu'à la partie méditerranéenne où, effectivement, un déclin est observable notamment au moment de la Reconquête de l'Espagne. La reconquête de Tolède, Cordoue, Saragosse et Séville au XIIe siècle va en effet freiner leurs activités. Les foyers scientifiques qui existaient dans ces villes vont alors se déplacer car ils ne vont plus y retrouver le même climat et le même mode de vie, pour se diriger vers l'espace musulman plus en accord avec leur culture. Ces conquêtes ont donc provoqué de grandes migrations civilisationnelles à la source d'un net déclin en Andalousie du XIIe au

XIVe siècle. Cependant, le déclin espagnol va profiter au Maghreb, qui va connaître au même moment une floraison en mathématiques et en astronomie. Il y a donc des déclins partiels, durant des périodes déterminées, alors que certains déclins profitent à d'autres régions et contribuent à une redynamisation de leur activité. De façon générale, beaucoup de régions vont commencer à voir leur activité freinée pour des raisons économiques, militaires, politiques à la suite les Croisades qui se sont déroulées de 1099 à 1270. Après elles, les Mongols envahissent l'empire musulman par l'Asie et l'Iran. Les conséquences de ses invasions ont été catastrophiques à la fois sur le plan économique, mental et culturel, même si après des Mongols vont devenir musulman puis essayer de redynamiser et donner un second souffle à une région qu'ils avaient ravagée. C'est alors que l'Iran va connaître un certain renouveau scientifique alors que l'Andalousie est en train d'agoniser. Mais le problème est que les orientalistes ont souvent eu tendance à analyser l'ensemble de l'empire au travers de ce qui se passaient en Andalousie, alors qu'il faut étudier en détail chaque région de l'empire.

Est-ce que la métaphysique, et plus particulièrement l'ontologie, peuvent servir de base à l'élaboration d'un type de mathématiques spécifique?

Votre question suppose que des considérations intellectuelles métaphysiques peuvent provoquer des recherches mathématiques. Compte tenu des connaissances actuelles de la tradition mathématique islamique, qui demeurent partielles parce que tributaires des manuscrits que nous découvrons et que nous étudions, nous ne pouvons en rien l'affirmer, ce qui ne veut pas dire qu'on ne trouvera pas un jour des écrits sur ce sujet. Mais pour l'instant, je ne connais pas de chercheur qui soit parti de questions métaphysiques pour établir des résultats mathématiques, sauf dans quelques exemples très localisés. On peut notamment citer certaines études philosophiques de Nâsir ad-Din at-Tûsi au XIIIe siècle, ou celles de mathématiciens plus tardifs qui ont voulu commenter Avicenne et qui ont essayé d'introduire certaines démarches non pas métaphysiques, mais mathématiques pour résoudre des problèmes de logique. C'est là qu'ils ont fait de l'analyse combinatoire, qui restait cependant élémentaire. Mais de façon générale, on ne peut pas considérer que des problèmes liés à la philosophie ont pu provoquer un développement mathématique important. Par contre, certains problèmes de linguistique ou de pratique religieuse ont provoqué des travaux importants en mathématiques ou en astronomie, tout en conduisant au développement de nouveaux outils mathématiques. Par exemple, c'est l'étude de la linguistique et de la grammaire arabe qui était à l'époque la langue du pouvoir qui a fait que l'on s'est posé la question de la lexicographie. Quand on étudie une langue, la question de l'élaboration d'un dictionnaire, qui amène celle de la manière de démembrer tous les mots

Certains problèmes de linguistique ou de pratique religieuse ont provoqué des travaux importants en mathématiques ou en astronomie, tout en conduisant au développement de nouveaux outils mathématiques.




Traité d'hippiatrie copie orientale18^es

Les sciences ont circulé d'une manière très importante de Samarcande à Saragosse, et malgré l'immensité de l'empire, les foyers scientifiques entretenaient d'étroites relations.

L'imagination et l'intuition sont des éléments que l'on considère comme subjectifs dans le domaine scientifique, et qui ne sont pas considérés de la même façon dans le domaine philosophie ou de la mystique.

d'une langue et de les ordonner pour faire un dictionnaire utilisable se pose. C'est un problème mathématique sérieux ayant émergé à la fin du VIIIe siècle, et qui ne trouva pas de solution tout de suite. Il a cependant été à la base de recherches qui ont été essentiellement réalisées non dans le centre de l'empire mais à Marrakech, et qui se sont développées jusqu'au XIIe siècle. Cela montre d'ailleurs que les sciences ont circulé d'une manière très importante de Samarcande à Saragosse, et que malgré l'immensité de l'empire, les foyers scientifiques entretenaient d'étroites relations. Voici donc un problème extérieur aux mathématiques qui va provoquer des recherches en mathématiques. Mais pour revenir à votre question, on peut trouver une relation contraire: ce n'est pas la métaphysique qui provoque des recherches en mathématiques, mais les mathématiciens qui, en faisant des mathématiques, se posent des questions qui sortent de leur domaine.

Quels sont le rôle et le statut de l'imagination dans les activités scientifiques, et plus spécifiquement dans les mathématiques élaborées en pays d'islam?

L'imagination et l'intuition sont des éléments que l'on considère comme subjectifs dans le domaine scientifique, et qui ne sont pas considérés de la même façon dans le domaine philosophie ou de la mystique. Quand nous disons par exemple que l'analyse et la synthèse constituent des outils puissants de réflexion, chez les philosophes cela a une signification, et cela en a une autre chez les mathématiciens. Beaucoup de gens parlent des mathématiques en ayant uniquement à l'esprit l'expérience de la philosophie et de la métaphysique. Il faut bien voir qu'en pays d'islam, c'étaient des disciplines complètement séparées. Et comme pendant longtemps ceux qui parlaient des mathématiques étaient des gens qui connaissaient mieux l'histoire de la métaphysique, de la philosophie, de la psychologie, ou des activités religieuses comme le Fiqh, ils ont essayé d'expliquer à la lumière de leurs concepts ce qui se passait dans le domaine mathématique, alors qu'eux mêmes n'avaient pas forcément de grandes connaissances scientifiques. Notre génération d'historiens spécialisés en histoire des mathématiques comprend mieux la matière, et dans ce sens, nous ne pouvons pas dire aussi facilement que tel mathématicien a fait des spéculations métaphysiques en faisant des mathématiques. La majorité a fait des mathématiques pures, comme les mathématiciens le font aujourd'hui. Pour revenir à la question de l'imagination et de l'intuition, elle existe partout dans la démarche mathématique. Les mathématiciens eux-mêmes en ont parlé. Quand ils font des mathématiques, ils disent: en ayant recours à l'imagination, vous pouvez imaginer telle ligne qui se déplace, etc. Grâce à l'imagination, ils ont donc introduit le mouvement, qui avait été rejeté par les Grecs, et ont ainsi fait avancer la manière de faire de la géométrie. C'est donc grâce à l'imagination qu'ils ont pu introduire le mouvement qui était interdit par Aristote. Ils sont donc allés contre lui, mais au sein même de la communauté des mathématiciens musulmans, il y avait ceux qui étaient pour Aristote et ceux qui voulaient juste faire des mathématiques. Car il y avait des mathématiciens philosophes, comme Avicenne et Omar Khayyâm, qui va critiquer Ibn al-Haytham en disant que s'il est un très grand mathématicien, il n'est pas pour autant un bon philosophe. Il va ainsi considérer que le fait d'introduire le mouvement pour démontrer des

hypothèses est une hérésie d'un point de vue philosophique. Certains ont donc introduit l'intuition, l'imagination, et par conséquent le mouvement dans la démarche mathématique, alors que d'autres ont considéré que l'on devait faire des mathématiques uniquement avec les objets qui sont dans l'esprit tout en donnant des définitions strictement théoriques ne faisant pas intervenir le mouvement. Par exemple, ces derniers acceptent de dire que le cercle est l'ensemble des points qui sont à égale distance d'un autre point que l'on appelle le centre. C'est le genre de définition qu'Aristote ou Euclide aiment bien, et qui appartient au domaine de la géométrie fixe. Mais si un mathématicien dit qu'il est libre de définir le cercle comme étant le résultat du déplacement d'une droite qui tourne autour d'un point, son extrémité dessinant une courbe qu'il va alors appeler cercle, il introduit le mouvement. Même si au final le résultat est le même, certains mathématiciens étaient pour le mouvement, d'autres contre pour des raisons philosophiques et métaphysiques. Voilà encore un exemple d'intervention de la métaphysique dans les démarches mathématiques. On peut donc établir une distinction entre ceux qui s'efforcent de respecter les règles de la métaphysique dans le sillage d'Avicenne, et ceux qui veulent avant tout résoudre les problèmes et font des mathématiques pour trouver ce qu'ils considèrent comme étant quelques lois qui sont des petits epsilons dans l'océan de la science de Dieu. Dans ce cas, pourvu que l'on trouve le résultat, la manière importe peu car seul Dieu demeure de détenteur absolu de la science.

Si on considère que les deux tendances principales de la philosophie des mathématiques sont l'intuitionnisme et le constructivisme, avec laquelle d'entre elles s'accorderaient le mieux la philosophie des mathématiques élaborée en pays d'islam?



Mécanisme hydraulique tiré du Livre des procédés ingenieux *d'Al-djazârî, Syrie XIVe siècle.*

Je ne pense pas que les mathématiciens aient élaboré de philosophie des mathématiques. Les mathématiciens des pays islamiques ont voulu résoudre des problèmes, construire des théories, mais ils ne sont pas allés jusqu'à un très haut niveau dans ce domaine. En tant qu'historiens, nous essayons d'écrire une sorte de philosophie des mathématiques des pays d'islam et de comprendre comment ils faisaient des mathématiques. Je n'appelle pas cela philosophie des mathématiques mais plutôt épistémologie, ce qui renvoie davantage à une réflexion sur la manière dont pensaient les mathématiciens musulmans et faisaient

Certains ont introduit l'intuition, l'imagination, et par conséquent le mouvement dans la démarche mathématique, alors que d'autres ont considéré que l'on devait faire des mathématiques uniquement avec les objets qui sont dans l'esprit tout en donnant des définitions strictement théoriques ne faisant pas intervenir le mouvement.

C'est d'ailleurs souvent les sciences avancent soit par dépassement de l'obstacle, soit par déviation; et pour trouver la solution par une autre voie, on va fabriquer de nouveaux outils étant donné que les anciens ne permettaient pas d'aller plus loin.

L'idée de l'existence de deux chimies est une catégorisation des historiens des sciences européens élaborée après le XVIIIe siècle.

les mathématiques, quelle était la nature de leurs pratiques, quels étaient les obstacles épistémologiques qu'ils ont affrontés, etc. On cherchera notamment à savoir pourquoi Khayyâm a réussi à trouver une théorie géométrique des équations cubiques, pour découvrir que c'est parce qu'il a d'abord échoué à résoudre le problème avec des méthodes algorithmiques. Et dans son livre sur l'algèbre, il indique que jusque là, aucun mathématicien des pays d'islam n'a trouvé la méthode pour calculer la solution d'une équation du troisième degré avec du calcul. Il ajoute ensuite prudemment que peut-être des Grecs ont précédemment trouvé la méthode, mais que rien ne leur est parvenu. Il dit ensuite qu'après avoir réfléchi et à partir de toutes les tentatives qu'ont faites ses prédécesseurs comme al-Koohi, Ibn al-Heytham, Birûni, etc., il est parvenu à trouver une théorie générale. Il révèle ainsi qu'il y avait un obstacle épistémologique, qui a obligé les mathématiciens à chercher une nouvelle voie. C'est d'ailleurs souvent comme cela que les sciences avancent: soit par dépassement de l'obstacle, soit par déviation; et pour trouver la solution par une autre voie, on va fabriquer de nouveaux outils étant donné que les anciens ne permettaient pas d'aller plus loin. Peut-être que cette épistémologie équivaut à une philosophie des mathématiques, il y a d'ailleurs des collègues qui l'appellent comme cela, mais je préfère l'expression, un peu plus modeste, d'épistémologie des mathématiques. Pourquoi les musulmans ont-ils fait des mathématiques dans telle direction et non dans une autre, pourquoi à un moment donné ont-ils plus développé l'algèbre ou l'astronomie? Pourquoi ont-ils eu des résultats de théorie des nombres qui étaient uniquement liés à la tradition grecque? C'est ce à quoi s'efforce de répondre notre discipline. Mais nous demeurons ignorants sur de nombreux points.

On évoque souvent l'idée d'un divorce qui se serait opéré entre astronomie et astrologie ou encore entre chimie et alchimie. Est-ce que d'un point de vue scientifique il y a eu une union avant de parler de divorce?

Au début de l'aventure scientifique des pays d'islam, les savants savaient très bien la différence entre astronomie et astrologie. Concernant la chimie, il n'y avait qu'un seul mot chez les musulmans pour dire la chimie: *al-kimia*. L'idée de l'existence de deux chimies est une catégorisation des historiens des sciences européens élaborée après le XVIIIe siècle. Par contre, dans la chimie musulmane, et comme dans toutes les chimies qui ont existé avant, il y a une chimie théorique - que l'on appellera plus tard chimie ésotérique ou ayant des prolongements mystiques - et une chimie de laboratoire, mais les deux se faisaient ensemble par la même personne et était donc la Chimie. A partir du XIIe siècle, une partie des écrits de chimie des savants de l'islam vont être traduits en latin, mais malheureusement, on ne va traduire que ce qui était écrit et accessible à l'époque, c'est-à-dire avant tout des constructions théoriques ou la chimie ésotérique qui était la théorie essentielle de l'époque avant que n'apparaisse la théorie moléculaire. Il y a eu d'abord la théorie grecque, que les musulmans ont reprise et redéveloppée avec Râzi, Jaldaki et d'autres, puis les Européens vont connaître une rupture à l'époque de Lavoisier avec la théorie du phlogistique avant l'apparition de la théorie moléculaire. Il y a donc eu au moins trois étapes successives qui furent toutes des moments d'interprétations différentes de choses qui étaient observables et manipulables dans la pratique, et que l'on qualifiera de

"théories chimiques". Et comme les théories physiques, elles contiennent un peu de vérité puis elles sont ensuite dépassées pour être remplacées par de nouvelles théories, car elles ne répondent pas à toutes les questions que se pose la pratique. Cependant, chaque théorie rejette mais aussi garde une partie de la précédente. Quand les Européens vont inventer le phlogistique puis la théorie moléculaire, ils vont dire: "Tout ce qu'ont fait les chimistes avant nous, c'est-à-dire les Egyptiens, les Grecs, les Persans avant l'islam et les musulmans, était une certaine chimie, et nous nous faisons une autre chimie." Comme l'idéologie intervient beaucoup en science, ils ont alors appelé leur chimie la chimie "moderne", pour ensuite qualifier tout ce qui existait auparavant d'alchimie afin de la distinguer de la chimie élaborée par eux, et ce alors qu'auparavant, l'Europe ne connaissait pas de chimie. Il ne faut cependant garder à l'esprit que toute la chimie européenne du XIIe siècle jusqu'au XVIIe siècle provient intégralement des écrits arabes traduits en latin; c'est un fait indiscutable. Autant les Européens avaient un peu de mathématiques et d'astronomie, mais il n'existait pas de chimie. Toute la chimie élaborée en Europe trouve donc ses sources dans les écrits arabes. Les recherches nous aident donc à changer notre regard sur les faits, et conduisent également à un changement de terminologie, ce qui est très important. Concernant un autre changement de terminologie: on ne doit plus écrire que les musulmans ont "transmis" leurs sciences aux Européens. Le mot "transmettre" est trompeur; car les musulmans n'ont jamais pris la décision sur le plan des faits de transmettre leurs sciences parce que leur philosophie, leur conception du monde, leur connaissance de leurs voisins qui étaient erronée, ont fait qu'ils pensaient que ces derniers étaient incapables de comprendre les sciences qui se produisaient en pays d'islam. Ils n'ont jamais pensé à aider les Européens comme ceux qui, aujourd'hui, veulent venir aider les Iraniens, les Algériens, ou les Africains parce qu'ils sont moins développés. C'était à l'époque tout le contraire: les musulmans considéraient que ceux qui produisaient de la science pouvaient le faire tout seul à condition qu'ils aient réglé tous les problèmes de la vie matérielle c'est-à-dire qu'ils mangent à leur faim, aient un habitat convenable…, la science n'étant que "kamaliyât", c'est à dire des compléments. Dans les pays d'islam, la science n'a pas été considérée comme un outil de l'industrialisation, même si elle a servi à résoudre des problèmes concrets et à trouver des solutions à des problèmes de la vie de tous les jours. Philosophiquement, les musulmans considéraient que la science était un don de Dieu qui leur permettait d'aller plus loin que la moyenne des mortels puisqu'elle leur faisant accéder à certaines vérités de Dieu qui sont les lois de la nature. Dans leur esprit, Dieu les connaît toutes mais il a autorisé l'être humain à en comprendre quelques parcelles infimes. Cette attitude-là leur donne d'ailleurs la liberté de faire de la science comme ils le veulent, car ils disent que quelque soit ce qu'ils trouvent, ce n'est rien comparé à tout le savoir divin. Dans ce sens, personne ne pouvait leur interdire de faire de la science; aucun théologien conservateur - et ils étaient nombreux - ne pouvait leur interdire de faire des hypothèses qui étaient parfois révolutionnaires. C'est d'ailleurs en Iran que des astronomes ont discuté de l'hypothèse que la terre tournerait sur elle-même, ce qui était à l'époque véritablement révolutionnaire, car, selon l'idée courante à l'époque, elle demeurait fixe. ■

Toute la chimie européenne du XIIe siècle jusqu'au XVIIe siècle provient intégralement des écrits arabes traduits en latin.

Le mot "transmettre" est trompeur; car les musulmans n'ont jamais pris la décision sur le plan des faits de transmettre leurs sciences parce que leur philosophie, leur conception du monde, leur connaissance de leurs voisins qui étaient erronée, ont fait qu'ils pensaient que ces derniers étaient incapables de comprendre les sciences qui se produisaient en pays d'islam.

Ghânei

Arefeh HEDJAZI

Le Roi des poètes Amir Bahâ'eddin Ahmad ebn Mahmoud Ghânei Toussi est l'un des grands poètes persans de l'Asie Mineure et l'un des premiers poètes persanophones de cette région. Il naquit vers la fin du VIème siècle à Tous et vécut dans cette ville jusqu'au début de l'invasion moghole, se perfectionnant de plus en plus dans la maîtrise de l'art poétique. Ce poète est l'un des rares artistes de cette époque à avoir survécu à la férocité et à la virulence des massacres qui ont accompagné l'invasion moghole. Son nom et ses titres sont cités dans le *Manâgheb-el-Arefin* d'Aflaki et dans l'ouverture et l'épilogue du *Kelileh va Demneh* versifié de Ghânei. L'unique manuscrit découvert du Kelileh va Demneh, datant de l'an 1458, est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Londres.

C'est en entrant au service des rois seldjoukides de l'Asie Mineure qu'il obtint le titre de Roi des Poètes et celui d'Amir, les deux titres étant simultanément accordés par les rois de cette dynastie aux grands poètes.

Dans l'un de ses poèmes, Ghânei use de son patronyme Toussi pour se désigner, mais son nom de plume est Ghânei.

Nous savons peu de choses de sa vie et les éléments biographiques de l'existence de ce poète se restreignent aux informations qu'il donne au début de son *Kelileh va Demneh*, ainsi qu'à quelques renseignements biographiques cités dans le Manâgheb-el-Arefin d'Aflaki.

Le *Kelileh va Demneh* s'ouvre sur quelques vers autobiographiques que Ghânei cite pour préciser l'historique de son travail. Dans ce prologue, il rappelle qu'au temps de l'invasion moghole et des dévastations consécutives à cette invasion, où le Khorâssân entier était dévasté et sa population massacrée, lui, Ghânei, continuait d'y vivre, s'occupant de poésie et s'y illustrant assez bien pour que les Grands et les émirs de la région fussent ses fervents mécènes. Mais quelques temps plus tard, le roi Khârazmshâh, tentant désespérément de réunir une nouvelle fois son armée en déroute, quitta sa capitale pour se réfugier dans l'ouest iranien, puis sur les bords de la mer Caspienne. C'est alors que Ghânei, qui s'occupait alors de poésie et de rhétorique, voyant la désertion du roi et la déroute de l'armée face à l'ennemi, décida lui aussi de quitter le Khorâssân, et il prit en fugitif le chemin de l'Inde. Mais il ne put y vivre et rejoignit Aden et Sanaa par voie maritime. D'Aden, où il ne put demeurer, il prit le chemin de Médine qu'il ne fit que visiter et continua sa route vers la Mecque, qu'il quitta au bout de très peu de temps pour Bagdad. Il choisit finalement l'Asie Mineure pour s'arrêter et devint poète à la cour des Seldjoukides de cette région en se mettant au service du roi Alla'eddin Keyghobâd le Seldjoukide. Il devint très vite le panégyriste le plus célèbre de toute l'Asie Mineure et obtint du roi bon nombre de précieux cadeaux. Après avoir assuré sa place à la cour seldjoukide, il se lança dans la versification de son *Saldjoughnâmeh* (Livre de Saldjough), tout en restant le poète officiel des trois souverains seldjoukides suivants, Ghiasseddin Keykhosrow le Second et Ezzoddin Keykâvouss le Second, sous le règne duquel il versifia son *Kelileh va Demneh*.

L'on sait également qu'après avoir dédicacé le *Kelileh va Demneh* à Ezzoddin Keykâvouss, il survécut à la mort de ce roi et demeura le poète

officiel de Roknoddin Ghaladj Arsalân et de Ghiasseddin Keykhosrow le Troisième, respecté de tous, dans le royaume seldjoukide de l'Asie Mineure qui vivait alors sa décadence et approchait de sa fin.

Il fut l'un des fervents élèves de Molawi, auprès duquel il cherchait le secret de l'Etre, et à la mort du grand maître soufi, Ghânei composa un poème à sa mémoire, poème qui fait partie d'un recueil élégiaque à la mémoire de Molawi, rassemblé par Mo'inoddin Parvaneh.

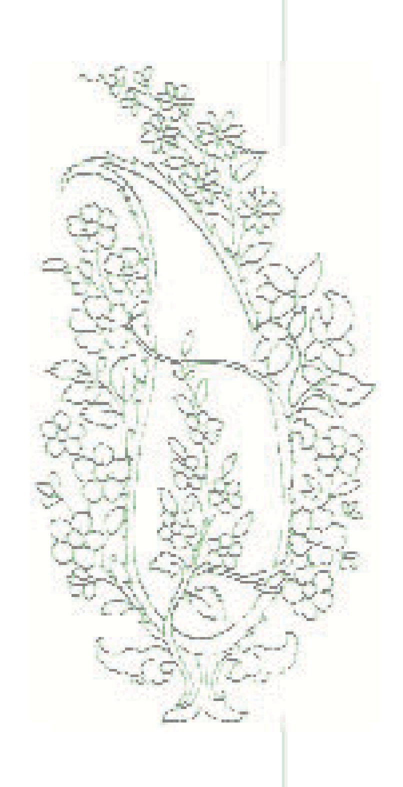
Nous ignorons la date exacte de sa mort, mais il est fortement probable qu'elle ait eu lieu peu de temps après la mort de Molawi en 1273.

Les œuvres de Ghânei

Des œuvres de Ghânei, il reste aujourd'hui peu de pages. Mais l'on peut citer deux de ses ouvrages connus, le *Kelileh va Demneh* versifié, dans le prologue duquel il parle des quarante ans de sa vie passée à chanter la gloire des Seldjoukides de l'Asie mineure, et le *Saldjoughnâmeh*, une œuvre versifiée dans laquelle Ghânei décrit l'histoire des Seldjoukides depuis la fondation de cette dynastie. Et comme il le précise lui-même dans son Kelileh va Demneh, cet ouvrage est dédicacé à Ghiasseddin Keykhosrow et à Alla'eddin Keyghobâd.

D'après les premiers vers du *Saldjoughnâmeh*, l'on peut comprendre que Ghânei avait entrepris la versification de ce livre avant de se lancer dans la rédaction du *Kelileh va Demneh*. Le *Saldjoughnâmeh* ne comporte qu'un seul volume et plut tellement à son auteur que Ghânei s'imaginait que cet ouvrage suffisait à lui seul à assurer sa postérité de poète. Mais de ce *Saldjoughnâmeh* qui faisait tant la fierté de son auteur il ne reste aujourd'hui que quelques pages éparses, et presque rien également des louanges qu'il chanta pour de multiples rois. ■

Quand la ronde de cet univers rapide,
Fit monter de la terre la poussière intrépide,
Le monde fut guerre, bruit et Moghols,
Et le ciel, bruyant,
Le Khorâssân et ses frontières saccagés,
Le sang, eau roulant dans les ruisseaux.
Par la force de cette célèbre armée,
Le Khârazmshâh vaincu,
S'assit sur son cheval tel l'éclair,
Et rapidement s'en alla vers l'Irak,
Puis la mer Caspienne,
Les yeux du peuple fixés sur lui,
En ces jours, je vivais dans le Khorâssân,
Coulant des jours heureux, le corps sain,
Nul poète comme moi,
Ma parole avait beaucoup d'acheteur,
Royale,
Et les grands et les princes,
Etaient mes bienfaiteurs.
Quand s'enfuit le Khârazmshâh,
Son armée en déroute,
Je ne restais plus dans le Khorâssân
Et m'enfuyant, je pris le chemin de l'Hindoustan. ■



Les maisons de la force sportive: une conception héroïque

Behzâd HÂSHEMI

Institution typiquement iranienne, les *zourkhâneh* ou " maisons de force ", sont un lieu où se perpétue l'une des traditions sportives et culturelles les plus particulières de la Perse. Construits principalement dans les quartiers populaires, les *zourkhâneh* accueillent des spectacles d'athlètes très codifiés et réservés aux hommes, et où se mêlent influences préislamiques et chiites. A l'époque des Achéménides, sous le règne de Darius, on encourageait les jeunes à pratiquer les arts de la guerre, coutume qui s'est peu à peu pérennisée et institutionnalisé au travers de ces maisons de force. Elles ne doivent cependant être considérées ni comme étant des arènes ou des lieux de combat, mais avant tout des espaces d'expression physique et culturelle.

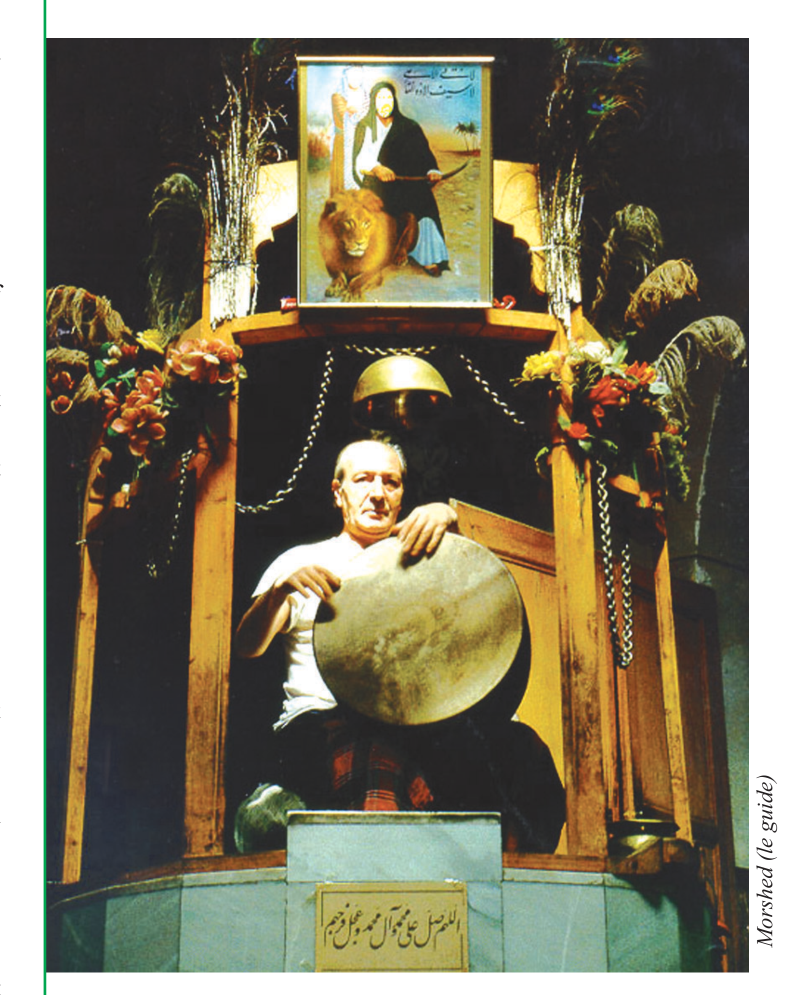
Des hommes torse nu, drapés à mi-cuisse, portant des culottes faites le plus souvent de cuir, tenant entre les mains massues et autres arcs de fer, demandent tout d'abord protection au prophète Mahomet et aux Imams, tandis que leur "*morshed*" (guide), assis à une place surélevée face à l'audience, fait tourner les athlètes ou "*pahlavan*" au rythme d'un tambour, entrecoupé par la déclamation de vers du Shâhnâmeh (le livre des Rois) de Ferdowsi; l'ensemble sous une lumière aveuglante, et dans une salle aux murs tapissés de vieilles photos d'anciens athlètes, jaunies par le temps et la sueur, ainsi que de portraits d'Imams et de grands poètes Persans.

Si maintenant ces *zourkhâneh* et les cérémonies qui s'y déroulaient se sont faites plus rares, elles étaient, à un moment donné de l'histoire de la Perse, des lieux sacrés et confidentiels, et le symbole de la résistance nationale à la suite de la conquête arabe. Avec l'islamisation de la population, cette résistance changea progressivement d'orientation, évoluant davantage vers un soutien des valeurs chiites face au sunnisme. Certaines qualités morales telle que le courage, l'abnégation et la vertu étaient requises des pahlavan, ainsi que fidélité absolue au Prophète et aux Imams. Si le *zourkhâneh* est aujourd'hui redevenu populaire, il n'a pas toujours été apprécié par les régimes en place. L'apogée de cette institution fut atteint sous la dynastie safavide lorsque le chiisme devint religion d'Etat. A cette époque, presque tous les villages possédaient alors leurs propres *zourkhâneh*. De façon plus générale, les Safavides furent à l'origine d'une grande renaissante artistique en Iran, en donnant un nouveau souffle à l'industrie artisanale et en encourageant les manifestations culturelles. Par la suite, cette institution connût un déclin progressif, mais fut

ranimée au début du XXe siècle par la dynastie Pahlavi, attirée non par ses aspects religieux, mais par ses profondes origines iraniennes et le nationalisme qui s'y rapporte.

A la différence de la gymnastique, les exercices pratiqués au sein des maisons de force constituent un sport collectif impliquant des rituels spécifiques, des épreuves et le respect de certaines règles morales et éthiques. Chaque exercice est composé de gestes précis devant être exécutés par tous dans le même ordre et au même rythme. Les instruments utilisés sont simples et basés sur des modèles d'armes anciennes adaptés à l'espace restreint du *zourkhâneh*: des petites planchettes et de lourdes massues en bois d'orme que l'on déplace au-dessus des épaules, pesant entre 4 et 40 kilos, sont notamment utilisées pour les exercices d'assouplissement. En outre, les athlètes les mieux entraînés s'exercent au maniement de deux énormes boucliers en bois pesant 60 kilos chacun. Des arcs de fer, autour desquels sont attachés des disques métalliques, ainsi que d'autres instruments archaïques permettent également de mesurer la force mais aussi l'endurance des athlètes à la souffrance. Un autre exercice, en fin de séance, consiste à tourner sur soi-même, les bras tendus, un peu à la manière des derviches tourneurs. Lors de son exécution, les hommes demandent la permission de s'installer au centre de la fosse octogonale pour tourner sur eux-mêmes en suivant le rythme du *morshed*.

Aujourd'hui, l'oubli progressif de ces traditions millénaires entraîne une décroissance constante du nombre d'adeptes ; et un certain nombre d'Iraniens des classes aisées ignorent jusqu'à l'existence même des *zourkhâneh*, présents depuis des siècles dans les quartiers les plus populaires du pays. ■



Morshed (le guide)



Pahlavan (les athlètes)

Le luth fou

Lalla Gaïa à Qom (3)

Vincent BENSALI

Lalla Gaïa se trouve maintenant au pied de la montagne de Khezr. Le soleil en est à réduire son ardeur. Elle commence à gravir le chemin qui déroule ses boucles sur le versant nord-est. Il est vrai que toutes les ascensions impliquent une sorte de suspens, d'excitation. On attend de déboucher à l'endroit où le paysage va s'ouvrir à trois cent soixante degrés, ce qui provoque immanquablement une sorte d'ivresse, comme si l'on était soudain envahi par un flot d'énergie remontant le corps, des pieds à la tête, et inondant l'intérieur d'une joie quasi physique. Cet instant, on le pressent et on l'attend tout au long de l'ascension, et c'est lui qui nous fait surmonter la fatigue… Lalla Gaïa concentre ses forces, elle évite de regarder le paysage avant de parvenir au sommet, afin que la bouffée d'énergie libérée à l'arrivée soit totale. La montée est une occasion de se tourner vers soi, de sentir son corps, tourmenté par l'effort, et d'en constater la faiblesse. C'est aussi le moment de réaliser combien l'énergie qui nous fait avancer semble venir d'ailleurs. Elle ne semblait pas être dans ce corps avant de venir l'animer. Ce n'est peut-être qu'une illusion psychique, ou cela confirme certainement que la volonté soit à l'origine d'une force qui n'était pas présente avant que certaines hormones ne soient sécrétées sous son impulsion, mais il apparaît bien que l'on puisse accéder à une source qui nous apparaîtra comme pratiquement inépuisable et qui nous fera dire que l'on s'est " dépassé soi-même ", ou que l'on est allé " au-delà de ses forces ", et rien de tel que l'ascension d'une montagne mystique pour cela…

Lalla Gaïa finit par ne plus penser à rien, elle s'abime dans sa respiration, chaque pas la rapproche du ciel, elle sourit aux gens qu'elle croise, leur rend le *salam*, mais sans les voir vraiment, ni les entendre. Son corps avance, son cœur est immobile, silencieux, concentré, il flotte sur l'océan intérieur, elle ne saura pas combien de temps elle aura ainsi marché.

Lorsqu'elle parvient au sommet, après avoir passé les boucles les plus courtes, elle n'entre pas tout de suite dans la petite mosquée nouvellement construite, elle la dépasse et se rend à l'endroit le plus élevé, sur les rochers, continuant d'éviter de regarder autour d'elle. C'est là qu'elle se redresse instinctivement et inspire alors le plus d'air possible par ses narines,


La montagne de Khezr

contemplant enfin le paysage. La ville de Qom s'étend à ses pieds, avec au centre sa coupole d'or, puis le grand désert du Kavîr. La montagne elle-même semble s'être détachée d'une chaîne qui court du nord-ouest au sud-est, culminant dans cette dernière direction au sommet de la montagne dite des Deux Frères. L'impression est phénoménale, l'ivresse du sommet baigne son cœur d'une allégresse vertigineuse, son être vibre comme une corde tendue entre la terre et le ciel, il lui semble être tel un 'oud vivant, parcouru d'existence et caressé par l'Existant. Lalla Gaïa est alors plus que jamais heureuse d'exister, elle remercie le Dispensateur de toutes les joies...

L'intensité du sommet ayant pénétré chaque parcelle de son être, Lalla Gaïa se rend dans le petit oratoire qui se trouve au fond de la mosquée venue le recouvrir et l'englober. Un homme, aujourd'hui enterré à Machhad, auprès de l'Imâm Rezâ, y a passé cinq ans, dans l'espoir de rencontrer Al-Khezr. Le lieu, de forme ronde, comporte une petite fosse pour la prière, ne pouvant accueillir qu'une personne à la fois, comme dans les mosquées anciennes, ainsi qu'un mihrab. Les noms des quatorze Infaillibles sont sculptés sur les parois. Lorsqu'elle y pénètre, Lalla Gaïa sent sa tension baisser d'un coup, elle ralentit sa respiration, instinctivement, et baisse la tête. Elle s'assied en tailleur et laisse s'écouler ses pensées, sans les lire. Le lieu circulaire est vite empli par la litanie des prières de ceux qui se succèdent dans la fosse pour prier, hommes et femmes. Bientôt, une femme vient prendre place auprès d'elle et engage la conversation, à voix basse. Lalla Gaïa en profite pour l'interroger à propos d'Al-Khezr. La femme observe alors un court silence, son regard devient plus profond, et c'est comme deux braises vives qui animent alors ses prunelles sombres. Elle dit : " On ne sait pas qui est Al-Khezr. Il a toujours vécu. Il a bu à la source de l'eau de la vie. Il a toujours accompagné les Prophètes, les Imâms, et les Amis de Dieu. Il se trouve partout où l'on a besoin de lui, il rend le *salam* de qui le salue, il est l'un des quatre qui ne sont pas passés



La montagne de Khezr

par la mort. Deux sont dans le ciel, et deux sont sur terre. Al-Khezr est sur terre. Certains l'ont entendu sans le voir, d'autres l'ont vu sans le reconnaître. Lorsque l'on réalise qu'il s'agissait de lui, il est toujours trop tard. Il est celui qui accompagne le Mahdî dans sa solitude. Il se rend chaque année au Pèlerinage avec lui, et là ils retrouvent Iliâs, le second des deux qui sont sur terre. Il était avec Zulqarnayn lorsqu'il cherchait l'eau de la vie, à l'extrémité du monde, et avec Moussâ, au confluent des deux océans. C'est toujours lui qui choisit l'heure et le lieu de la rencontre. Les hommes le connaissent sous des noms différents, il est présent dans toutes les traditions, il est le compagnon discret. " Le cœur de Lalla Gaïa, à l'écoute de ces paroles, se dilate et se comprime tour à tour. La joie d'apprendre l'existence d'un tel être fait aussitôt place à la douleur de son absence. Une larme coule sur sa joue, sans qu'elle sache s'il s'agit de joie ou de peine. De nouveau, elle se tourne vers celle qui a bien voulu lui répondre, mais elle n'est plus là !

Lalla Gaïa sort de l'oratoire, puis de la mosquée. Là, dans la lumière de la fin de l'après-midi, elle voit face à elle la montagne des deux frères, et à ses pieds, un large sanctuaire surmonté d'un très grand dôme bleu. Elle demande aux gens ce qu'est ce sanctuaire. On lui dit qu'il s'agit de Jamkaran, le sanctuaire de l'Imâm du Temps. Un vieil homme lui raconte que Jamkaran et tout le territoire qui l'entoure, avec un diamètre de soixante kilomètres, Qom y compris, appartient à l'Imâm du Temps qui l'a requis pour lui-même. A Jamkaran, il y a de cela très longtemps, un homme fit un rêve dans lequel l'Imâm lui ordonna d'aller trouver tel propriétaire terrien afin de lui annoncer que la terre qu'il avait usurpée appartenait désormais à son Imâm et qu'il fallait y édifier une mosquée. L'emplacement de la mosquée serait marqué par un signe évident. L'homme alla trouver le propriétaire qui ne protesta pas car se croyant le seul à connaître son secret, il sut que ce messager n'était pas envoyé par n'importe qui. Les deux hommes se rendirent alors à l'emplacement désigné

et y trouvèrent des chaînes disposées sur le sol et marquant le plan de la mosquée demandée. La mosquée fut construite. Elle était de petite taille et ne pouvaient y prier qu'une dizaine de personnes à la fois. Son emplacement est aujourd'hui pris dans le très grand édifice récemment construit afin de faire face à l'affluence toujours plus grande de pèlerins venant maintenant de toutes les terres chiites.

Il n'en fallait pas plus pour que Lalla Gaïa décide de s'y rendre séance tenante. Espérant pouvoir y arriver avant la tombée de la nuit, elle se met en route, non sans avoir repéré le chemin à parcourir. La distance ne l'impressionne pas. Elle redescend la montagne d'Al-Khezr et prend la direction du sud-est. Le terrain est parcouru de milliers de petits monticules, ce qui lui semble étrange. Depuis le sommet de la montagne, elle a repéré un très grand cyprès et elle s'en sert maintenant de point de mire pour se repérer. Elle atteint des champs de blé et de coton irrigués par des canaux, puis une grande plantation de grenadiers, parsemés de quelques figuiers. Elle croise quelques chiens qui grognent pour la forme mais ne semblent pas menaçants. La montagne des Deux Frères domine le paysage. Sa forme est étrange. Si on penche la tête vers la gauche, on peut voir très nettement le profil d'un visage au nez prononcé. Le lieu vibre intensément, la tension est dramatique, Lalla Gaïa n'a pas le souvenir d'avoir ressenti une telle tension dans le passé, sauf peut-être au pied du Pech de Montségur, au fond de l'Ariège cathare… Le cyprès est tout proche, il se trouve en fait sur le territoire d'un double sanctuaire, dit des " cinq ", pour les cinq descendants de l'Imâm Sajjâd qui y sont enterrés, victimes de l'oppression anti chiite de leur époque. Le vieux gardien l'accueille de son regard perçant. Il lui propose du thé et s'adresse à elle d'une manière troublante, tant il est direct et familier. Il lui dit : " Tu es venue voir tes frères et ta sœur ! C'est eux qui t'ont appelé ici… Sois sans crainte, tu trouveras ce que tu cherches… " ■



L'arbre cinq fois centenaire de Jamkarân

La ville ancienne de Bichâpour

Marzieh MEHRÂBI

La ville ancienne de "Bichâpour"[1] est située au sud de la rivière "Châpour", à une vingtaine de kilomètres au nord de la ville de Kâzeroun[2], sa contemporaine en âge, toutes deux très vieilles puisqu'elles portent des marques d'occupation élamite et parthe. Etendue sur une plaine enclavée de montagnes, elle se termine aux confins d'un désert régional traversé par la rivière Châpour qui se jette dans le Golfe Persique.

Autrefois, cette ville antique était reliée d'une part aux villes de Firouzâbâd et d'Estakhr, deux importantes métropoles antiques, et d'autre part, à la Mésopotamie, à Suse et à la capitale sassanide, Ctésiphon. Cela conjugué à la situation géographique de cette ville, disposant de voies navigables jusqu'à la haute mer, attira l'attention de Châpour Ier, empereur sassanide, qui ordonna à l'armée romaine prisonnière de la transformer en une métropole rivalisant avec Antioche.

Bas-reliefs du couronnement de Bahrâm Ier

Sous l'impulsion des artisans romains envoyés par Philippe l'Arabe dans le cadre du traité de paix signé en 244, le nouveau plan donné à cette ville parthe la transforma en un patchwork de styles architecturaux divers, du romain au sassanide, en passant par le style parthe achéménide et les influences mésopotamiennes. Le plan de cette ville n'est pas celui des villes parthes, aux quartiers circulairement disposés, mais le plan hippodamien, sorte de damier assez primaire comprenant un quadrilatère aux trois côtés protégés par des falaises ou des fossés.

La ville avait divers quartiers et les grandes maisons patriciennes étaient construites à l'intérieur de grands parcs. Ses habitations possédaient certaines caractéristiques architecturales dont il reste aujourd'hui des vestiges:

-La salle des cérémonies, en forme de croix, ce qui était nouveau dans l'art architectural sassanide. Le plan de cette salle se répandit rapidement et devint un modèle. Cette salle possédait quatre iwans symétriques, placés face à face, et était décorée de fresques et de bas-reliefs. On utilisait souvent les couleurs ocre, jaune, noire, et bleue. Ainsi, la salle possédait 64 niches.

-L'iwan en mosaïque lequel était relié à la salle des cérémonies par les vestibules est et ouest de la salle. Il y avait donc deux iwans, aux plafonds arqués, décorés de fresques et de moulures, et au plancher fait de mosaïques, mettant en scène la nature et les hommes.

Cette ville, du fait de son ancienneté possède un trésor quasi inépuisable d'antiquités. Parmi les ouvrages architecturaux de cette ville, on peut faire allusion au temple d'Anahita. Ce bâtiment à la forme

cubique, aux côtés de 14 mètres de haut, est décoré de quatre bas-reliefs de bœufs symbolisant Anahita, la déesse des eaux et de la fertilité. Ce bâtiment est remarquable non seulement pour son importance archéologique et historique mais aussi pour son système d'approvisionnement en eau. L'attention portée à la circulation de l'eau nous suggère la valeur accordée à cette déesse dans la dynastie sassanide. Le premier roi de cette dynastie était le descendant du grand mage Sâssân et au début de la fondation de cette dynastie, les rois Artaxerxès et Chapour étaient personnellement responsables de ce temple.

On peut également faire allusion au palais de Valérien, qui fut transformé en école religieuse à l'époque des Bouyides.

Certains des monuments antiques sont plus célèbres tels que les bas-reliefs dans Tang-e-Tchogân, au nord-est des ruines de Bichâpour. Ils sont six au total, situés de part et d'autre de la rivière Châpour.

Tous ces bas-reliefs mettent en scène des images des rois sassanides victorieux avec leurs ennemis à leurs pieds et les plus célèbres de ces bas-reliefs sont ceux qui exposent le triomphe de Châpour Ier sur l'empereur romain Valérien. Le deuxième de ces bas-reliefs est plus détaillé que le premier et l'on y voit un ange voletant autour de la tête de Châpour, lui remettant le symbole du triomphe. Autour de cette image, il y a des niches sur lesquelles on voit des pierreries, des soldats et des cavaliers.

Sur la rive gauche de la rivière, il y a la cérémonie de la victoire de Châpour Ier sur Valérien. D'une part sont représentés les soldats et les captifs romains, autre part les conquérants iraniens. On distingue Valérien, agenouillé devant Châpour, tendant une main suppliante, et deux hommes portant les hauts couvre-chefs iraniens lui offrant une couronne.



Bas relief du triomphe de Châpour Ier sur l'empereur romain Valérien

La deuxième série des gravures de la rive gauche présentent la cérémonie de la victoire de Bahrâm le Second, la plume au chapeau, les captifs lui apportant des chameaux et des chevaux. Il y a également un bas-relief représentant la cérémonie de couronnement de Bahrâm Ier (273-277). Il prend sa couronne des mains du représentant d'Ahurâ Mazdâ.

La dernière gravure montre Châpour le Second, une épée dans la main, appuyé contre son trône. A sa droite, les grands de la cour et à sa gauche, des vaincus.

On peut pour finir rappeler l'existence d'une statue de Châpour Ier dans la cave de Tang-e-Tchogân, à quelques six kilomètres plus au nord. Cette statue, qui est l'un des chefs-d'œuvre de l'époque sassanide, mesure sept mètres de haut.

Pour conclure, il faut dire que Bichâpour est une ville unique de l'époque sassanide. Pourquoi moins célèbre que Persépolis? Nul ne le sait. Mais pour les visiteurs, Bichâpour reste une ville à ne pas manquer. ■

Ce bâtiment est remarquable non seulement pour son importance archéologique et historique mais aussi pour son système d'approvisionnement en eau. L'attention portée à la circulation de l'eau nous suggère la valeur accordée à cette déesse dans la dynastie sassanide.

---

1. Bichâpour signifie "Bonnes affaires de Châpour".
2. Une ville au sud de Shirâz.

Siâvosh Kasrâyï
Le grand berger de l'espérance

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran



Oui, oui, la vie est belle
La vie est telle
Un ancien et consistant temple du feu
Si vous l'allumez
La danse de son éclat
Se verra de tous les horizons
Sinon il restera éteint
Ce de quoi nous serons coupables.

Fidèle élève de Nimâ, et fervent connaisseur de littérature classique persane, Siâvosh Kasrâyï (1926-1995) s'inspire de l'épopée pour distiller des poèmes d'espérance. Le souffle épique de sa création manifeste le goût de la liberté et de la révolte. Il figure à ce titre parmi les auteurs hardiment engagés dans le combat contre l'injustice et la cruauté. Dans cette optique, il recourt à la mythologie héroïque persane pour dénoncer le sentiment de résignation et provoquer celui de la révolte chez son peuple, dont l'histoire est fortement marquée par les actes d'héroïsme de personnalités mythiques tels que Ârash Kamânguir ou Sohrâb. Le courage et le dévouement du premier, qui rendit l'âme pour sauver l'honneur de sa patrie, font ainsi l'objet du premier grand texte poético-épique de la poésie moderne persane. Le poète y chante en effet son amour pour la patrie, l'un des principaux thèmes de son œuvre. Le second personnage, Sohrâb, pareillement renommée, est la figure simultanément héroïque et tragique d'un autre de ses textes intitulé " Le grain rouge ", dont le propos est d'illustrer les conséquences irrémédiables de l'erreur humaine. On ne peut cependant pas considérer Kasrâyï comme un poète pessimiste, car il n'a de cesse de célébrer la vie ; laquelle porte en soi le printemps aussi bien que l'hiver, et l'espoir en dépit de la noirceur. C'est notamment à travers ses vers lyriques que le poète illustre l'entrelacement de la joie et de la douleur de vivre. Son écriture, de facture humaniste, est une réponse onirique face à l'inertie du désespoir:

Ma poésie jette un pont
Vers la rive de l'avenir
Pour le passage des gais voyageurs
Mon message prend son envol
Du baiser des mains et des lèvres

Que les amants jettent le regard
Sur ce messager d'amitié
Car
C'est par le creusement inlassable
Des mains et des lèvres
Que l'homme s'éternise
Sur l'écriteau du temps.

Une lyrique pour l'arbre

Ô arbre
Tu es
La grande taille du désir
Dans tes bras le ciel
Ne cesse de dormir
Ô arbre
Tu es haut
Tes mains
Sont pleines d'étoiles
Ton cœur plein de printemps
Ô arbre
Tu es beau!

Lorsque les vents
Nichent au creux
De tes feuilles emmêlées
Lorsque les vents
Peignent ta chevelure verte
Ô arbre
Tu es tumulte!

Lorsque la pluie
Déploie ses griffes sauvages
Ô arbre
Dans son festin froid
Tu es ce musicien endolori à la belle voix

Sous ton pied
Il fait nuit
Des gens sont frappés de nuit
Ils n'ont jamais vu le matin
Qu'as-tu fait avec le jour ?
Qu'as-tu fait avec le soleil ?
Ô arbre
Sur le champ du regard
Es-tu absorbé dans la contemplation ?

Tu te lies
Par des milliers de fils
Aux âmes des habitants de la terre
Ne crains point le tonnerre !
Ne t'effraie point de l'éclair !
Ô arbre
Tu es solide !

Ô farouche !
Révolte-toi !
Ô arbre !
Ô unique !
Comme notre espoir
Tu es avec nous
Et tu es solitaire.

Les survivants

Ce minuit-là
Ils ont fait irruption
Ils ont tué six personnes
Ils ont tout vu
Ils ont tout détruit
Ils n'ont rien trouvé
Sept personnes
Sont alors sorties
Comme les larmes de ma mère
Ils ont disparu
Dans le voile noir de la nuit
Et maintenant
Tout près de la fenêtre
Une veuve
Se tient seule.

Silencieusement

Seul
Au creux de l'huître
Je me mêlais à une goutte de pluie
Dans le vain espoir
De devenir une perle
J'ignorais
Que derrière le mur de mon cœur
La mer séchait silencieusement.

La racine et la forêt

Une branche je suis
De la forêt de pins
Sur le corps de ma race
Sont gravés des souvenirs
De coups de hache
Ne nous parle point de brisure!
Car
Nous en sommes des familiers
En revanche
Nous serions étonnés
D'éclore aux printemps

Cependant
Si l'on m'abat cent fois
Si l'on me brise cent fois les os
Au jour promis
Je serai le bûcher qui flamboie
Je serai la racine d'où naît la forêt.

Les fleurs blanches du jardin

Les nuits
Lorsque même l'étoile dort
Les fleurs blanches du jardin
Sont éveillées

Les nuits
Lorsque sans raison tu pleures
Lorsque tu n'exhales pas
Le parfum de tes vers
A travers la fenêtre
Les fleurs blanches du jardin
Sont éveillées

Les nuits
Lorsque ton cœur se rallie en secret
A une douleur familière
Lorsque même la brise
Ne nous apporte aucun chant
Depuis la vallée nébuleuse
Sous ta petite fenêtre
Les fleurs blanches du jardin somnolent
Sont éveillées

Les nuits
Lorsque follement tu chantes
Et lorsque aucune flamme
Sauf tes larmes ne brille
Dans l'étendue de ce paysage
Dans ce jardin et ce printemps endormis
Les blanches fleurs sont éveillées

Les longues nuits sans matin
Les longues nuits sans espoir
Les nuits noires figées à leur début

Les nuits
Lorsque tu chantes avec amour
Lorsque sans raison tu pleures
Lorsque même l'étoile dort
Les fleurs blanches du jardin
Sont éveillées
Et le cœur
Reste affamé
De matin clair.

L'arbre, la gazelle et l'étoile

Je suis
Ce champ
D'une triste histoire
Qui une nuit
Soudainement
A perdu
Sa chère gazelle

Je suis
Cette gazelle
Galopante
Et sans retour
Qui rêve
Dans son sommeil
D'un champ printanier
Aux senteurs de fleurs

Je suis cet astre au loin
Dont le phare des yeux n'a plus de lumière
Et qui ne voit plus hélas
Ni le champ ni la gazelle.

Ma vie

Ma bien-aimée s'est réveillée
De son doux sommeil
Elle s'est parée
Comme le corps du matin

Un nouveau jour s'est levé
Avec son réveil en revanche
Elle a de ma vie enlevé une nuit.

Impasse

Ni la main qui désire
Ni le pas qui avance
Le doux parfum
Du manège amoureux
A disparu

Mes fleurs dans leur pot sont écloses
Pourtant
Ses yeux verts m'ont fui
La douceur de son regard
A débordé ma coupe
Mais hélas !
Ma main l'a renversée

Jusqu'à quand chercher des prétextes pour chanter ?
Il ne nous reste plus de mots à dire
Elle, elle n'a plus de désir
Moi, je n'éprouve plus d'amour ■

La Pluie

Akbar Radi a écrit "La Pluie" en 1338 (1960) à l'âge de vingt ans. Cette nouvelle fut publiée dans le magazine Etelaat Javanan en 1960 et reçut le premier prix d'une compétition.

Golâghâ réduit la lumière de la lanterne et la posa en haut de l'escalier, détournant désespérément le regard du ciel. Koutchak khânom avait étendu la natte ronde et s'était assise à côté de lui, la main sous le menton. En voyant Golâghâ, elle s'exclama:

- Tu es venu?

Golâghâ voulut répondre, mais aucune parole ne sortit de sa bouche. De nouveau, il regarda vers le ciel et dit:

- Il ne pleut pas!

Puis il cligna des yeux et resta silencieux. Ils se regardèrent les yeux vides sans rien dire. Seul le bruit d'une mouche brisait le silence.

- Assieds-toi!

Golâghâ s'assit à côté de la natte. Sa bouche était ouverte, ses yeux pleins de chagrin. Son ombre tombait en biais sur le mur. La lampe à pétrole répandait une faible et triste lumière sur le visage vieilli de Golâghâ: des sourcils proéminents couleur d'acier, un long nez aquilin, avec des veines courant le long des narines. Les profonds sillons autour de sa bouche témoignaient des malheurs subis en silence dans le passé.

Le chat tigré qui était assis à côté de la natte se leva en y jetant un regard piteux, s'étira et bailla longuement. La flamme de la lampe se reflétait dans ses prunelles couleur de miel. Il resta immobile quelques secondes, puis s'assit de nouveau à côté de la natte, ferma les paupières et se rendormit.

Koutchak khânom fit craquer les articulations de ses doigts et dit:

- As-tu vu Kou-moll?

- Non.

- Je ne sais pas pourquoi il est comme ça.

- Comment est-il?

- Il ne fait que somnoler dans un coin!

Golâghâ fit un mouvement de dédain.

- Un coq!

Koutchak khânom crût apercevoir un sourire moqueur se dessiner sur les lèvres de Golâghâ.

Golâghâ enleva son chapeau de feutre et passa la main sur son front ridé et moite.

- N'y pense pas!

Koutchak khânom se leva et alla vers le coin des melons.

- J'aurais mieux aimé que cinq des poussins fussent morts mais que Kou-moll ne soit pas comme ça!

C'était une femme dans la force de l'âge, petite et un peu replète ; elle avait une tache sur la moitié du visage. Elle portait un cotillon vert et avait noué un foulard fleuri sur sa tête.

Golâghâ murmura:

- Aujourd'hui je suis allé à Astâneh, puis au sanctuaire, et j'ai beaucoup prié:

Koutchak khânom apporta le melon, le mis sur le plateau, et dit tristement:

- Hier soir, j'ai rêvé que Younesse était de retour, mais avec une canne à la main… je ne sais pas ce qui se passe là-bas.

Ensuite on n'entendit plus que le bruit du melon qu'on coupait. Golâghâ jeta un regard vers le bout de bois nu en haut du balcon, là où ni aucune pastèque ni aucune courge n'étaient suspendues… Son regard glissa doucement sur les melons et une tête de poisson fumé accroché à la poutre. Avec la pointe du couteau, Koutchak khânom se donna des coups sur la poitrine.

- Quand il a envoyé sa dernière lettre, Koumoll n'était qu'un chaton mais maintenant….

Et elle continua sur un ton désolé:

- Celui-là est tout aussi mauvais.

Et jeta la tranche de melon dans le plateau.

Golâghâ attendait quelque chose. Ses yeux étaient comme deux boules de feu recouvert par une fine couche de cendre fumant doucement.

Soudain il s'exclama avec désespoir:

- Une étoile!

C'était une étoile, pétillante et lumineuse, sortant de derrière un épais nuage. L'air était lourd, le ciel était couvert et les nuages fugitifs se rapprochaient, s'éloignaient et changeaient de couleur. Parfois, ils ressemblaient à un coq, ou une bêche, et parfois on y distinguait aussi un guilac[1]. Puis tout se mêla, se déchira et la lune réapparut dans le ciel noir en répandant sa lumière limpide sur le corps fiévreux de la terre et, au loin, sur le chemin qu'empruntent les chèvres, elle apparut comme un serpent en or enroulé autour du cou brumeux de la montagne, brilla un instant, puis disparut derrière l'ombre humide des nuages. L'odeur désagréable des herbes brûlées. Golâghâ sentit l'odeur de l'oseille et d'autres odeurs étranges.

Durant un court instant, il se sentit perdu et dit:

- Je ne dîne pas!

- Pourquoi?

- …

- J'ai mis un melon dans la pluie, c'est frais.

- Non, j'ai mal au ventre… une tasse de sirop.

Il se leva et pressa son ventre pour ne pas sentir la douleur; mais sentit une chaleur désagréable passer le long de son cou. Il alla sur le balcon et marcha de long en large. Il cracha, s'assit, se recroquevilla puis se leva, mit les mains sur la balustrade du balcon et regarda dehors. Un moment, il imagina la rizière pareille à une bête blessée et assoiffée, qui brûlait sous le soleil torride, alors qu'une mince fumée monterait du champ. A quoi bon? La terre a soif et n'attend que quelques gouttes de pluie. Et lui se rappelle encore les longues journées pluvieuses, quand au matin les nuages tombaient comme une voûte de plomb sur la chaumière, tandis qu'avec Koutchak khânom ils allaient pieds nus dans la rizière, entrant dans l'eau qui leur montait jusqu'aux genoux. Une foule de sangsues affamées venaient alors se coller à leurs jambes, suçaient leur sang, se gonflaient, puis tombaient évanouies. Et puis ces nuits humides, pendant lesquelles la chaleur moite de la terre fait peu à peu pousser les tiges vertes du riz, et donne de la force aux figuiers et aux prunes sauvages pour qu'ils fleurissent. Et il restait ainsi accroupi avec son fusil jusqu'à l'aube, au moment où l'horizon se teintait de pourpre et le chant du rossignol montait d'entre les branches touffues des arbres, épiant les chacals et les sangliers qui venaient de la montagne vers ses rizières. Quelle foi il avait, quel enthousiasme! Il se rappelait encore le gros épouvantail au milieu du champ qu'il avait fabriqué avec de la paille. Il l'avait revêtu de ses vêtements en percaline, de son chapeau de paille et lui avait mis une matraque entre les mains. Il n'avait pas oublié le jour où le bœuf de MirAkbar, coupant la





Repiqueuse de riz

corde qui le retenait par les cornes, avait sauté la barrière pour venir manger les tiges de riz d'une partie de la rizière, et avec quelle ardeur il était allé chez MirAkbar avec sa bêche demander réparation… et maintenant, le résultat de tant d'amour, d'enthousiasme et de ferveur était tout bonnement gaspillé et détruit. Si dans deux jours, et même demain, il ne pleuvait pas! Que dirait-il au patron qui était venu ici, il y a de cela deux jours, lui rappelant les conditions du travail avec colère.

- Cela ne me regarde pas! Au début de l'automne, tu apporteras au magasin cinquante sacs du meilleur riz.

Puis tout en descendent lentement les escaliers en bois, il avait murmuré:

- On ne peut se fier à vous, les guilacs.

Et ensuite Guédâ Ali! Cet ignoble individu, qui lui a acheté ses fruits à l'avance. Que fera-t-il avec lui? Ayant déjà reçu l'argent de la vente des fruits, Golâghâ était allé au marché où il avait acheté du tissu, un sac de riz et deux rouleaux de natte pour le balcon, et maintenant il n'avait pas un sou.

" Certainement Guédâ Ali m'insultera et me cherchera des noises. Et quand il s'apercevra qu'il n'obtiendra rien, il portera plainte. Alors, justement ou injustement, je me retrouverai en prison."

Guédâ Ali ne recule devant aucune vilenie et aucune infamie pour arriver à ses fins. Ne l'avait-il pas mis dans l'embarras il y a deux ans? Il avait encore une fois vendu ses figues par avance. Puis la sécheresse avait tout détruit. Le mauvais homme venait chaque jour pour se quereller avec lui, puis s'en allait. Ensuite, il avait poussé Mehdi le boiteux à venir voler ses concombres et ses melons.

" Je sais quel genre de coquin est Guédâ Ali. Il ne s'arrêtera pas pour si peu."

Il se rappela très vite qu'après toutes ses manigances sans résultat, Guédâ Ali était allé dénoncer Younesse, son fils unique, à l'armée pour qu'il fasse son service militaire. Deux nuits plus tard, les soldats armés avaient cerné la chaumière. Golâghâ était resté éveillé dans son lit jusqu'à l'aube et, comme ce soir, il avait eu mal au ventre de peur et demandé

sans cesse du sirop…

Et l'aube était arrivée. Koutchak khânoum avait alors fait passer Younesse par-dessous le Coran puis ce dernier était monté sur le tabouret et avait ouvert la trappe derrière la chaumière. En regardant dehors il avait dit tout excité:

- Il n'y a personne.

Et Golâghâ avait crié:

- Vas-y! Vas-y!

Et Younesse ne s'était pas encore accroché à la trappe que la porte s'était ouverte et un soldat noiraud était entré dans la chaumière:

- Ne bouge pas!

Le soldat se tenait debout, pointant vers eux son fusil et, dans la fraîcheur du matin, on pouvait distinguer ses moustaches. Pris au dépourvu, Younesse était tombé de la trappe comme un sac de riz dans un bruit sourd. Puis il s'était relevé, et Golâghâ l'avait vu supplier, tandis qu'on l'emmenait tel un criminel. Et depuis quelque temps, il n'avait plus de ses nouvelles. Chaque nuit, Koutchak khânom dormait en pensant à lui et était assaillie de cauchemars qu'au matin, elle racontait à Golâghâ: " Je ne sais ce qu'il lui est arrivé. Dans sa dernière lettre qu'il avait envoyé l'automne de la même année, il avait écrit:

" *Je suis devenu l'ordonnance d'un capitaine à Rasht. Je ne me sens pas très bien. Je ne mange pour le déjeuner que les restes du repas. Cela fait quelques jours que j'ai des troubles digestifs. Les nuits, je dors derrière la maison sous le prunier, et à cause des moustiques et l'odeur des toilettes, je ne peux fermer l'œil. Il commence à faire froid. Je dois demander à Dokhtarâghâ de mettre mon lit dans la chambre derrière la maison. Je vous prie de m'envoyer une couverture en laine.* "

Quand Assed Tâghi, le coiffeur, lui avait lu ces lignes, Golâghâ avait pleuré. N'ayant pas un sou, que pouvait-il faire? Et, honteusement, il n'avait même pas répondu à la lettre. Mais pourquoi Younesse? Pourquoi n'envoyait-il plus aucune lettre? Pourquoi n'était-il pas venu les voir, pour les fêtes du nouvel an? Rasht n'était pas très loin d'ici. Que s'était-il passé? Lui était-il arrivé quelque chose? Ou… je ne sais plus! Golâghâ était plongé dans de noires pensées, quand une lumière éblouissante illumina la vaste étendue des rizières et chaumières alentour comme de simples monceaux de paille. Instantanément, le bruit du tonnerre fit trembler les colonnes et le plancher en bois de la maison. On entendit, au loin, le meuglement d'un bœuf. Le chat se réveilla terrifié, se lécha un instant les babines, retourna près de la natte, puis se recoucha et s'endormit paisiblement.

Golâghâ s'appuya à la balustrade et mit la main dehors. Son regard était impatient. Il attendait que les gouttes de pluie tombent sur sa main. Koutchak khânom dit:

- Tiens! Ton sirop!

Golâghâ sentait la fatigue gagner son bras. Il avait mal à l'épaule. Sa respiration était saccadée, et un espoir confus enflammait ses yeux. A contre cœur, il répondit:

- Je viens!

Et soudain, il s'écria:

- La pluie, la pluie…

Une goutte de pluie avait touché sa main… Une brise passa. Les melons bougèrent doucement, puis de chaudes larmes coulèrent du coin des yeux de Golâghâ sur ses joues. Quelque chose d'indéterminé et de lourd remplissait ses oreilles, l'empêchant d'entendre tout bruit, même la voix exaspérée de Koutchak khânom qui d'exclamait:

- Oh… les vêtements!

Il plut toute la nuit. Golâghâ avait recroquevillé ses jambes sous le drap mais, ne pouvant dormir, il imaginait la rizière verte avec la vague des tiges courbées du riz… ■

Traduit par
Tahmineh SHAYBANI

1.Personne née dans la région de Guilân, dans le nord de l'Iran.


LE JOURNAL DE
TEHERAN
Le plus fort tirage des journaux en langue étrangère publiés en Iran

Journal de Téhéran
29 Juillet 1937
7 Mordâd 1316

Quelle langue parlons-nous?

Ghaffâr DJALÂL

Monsieur Ghaffâr Djalâl, diplomate de carrière, ancien ministre de l'Iran à Stockholm, Londres, Rome, au Caire et Washington, grand érudit spécialisé dans les questions historiques et archéologiques, ayant terminé ses hautes études à l'Etranger, nous donne une très intéressante étude d'une grande portée ethnique et historique et sur laquelle nous attirons particulièrement l'attention de nos lecteurs.

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu dans le "Journal de Téhéran" du 23 février, l'article de l'éminent professeur Saïd Nafisi: " Quelle langue parlons-nous?" suivi d'un commentaire du grand érudit qu'est M. Arthur Christensen.

Deux points principaux en sont à relever d'une part, c'est une erreur manifeste que d'appliquer à notre langue tout autre adjectif que celui de persane; les Mèdes et les Perses étaient d'autre part, des peuples différents ne parlant pas le même idiome.

Ces questions intéressent, d'un point de vue général, tous les peuples aryens qui se sont dispersés et établis sur une partie considérable du globe et, en particulier, les habitants de l'Iran appelé "le berceau de la race aryenne"; l'origine commune des Mèdes et des Perses, le fait qu'ils ont constitué un même peuple ne sont plus à prouver. Durant cette étude, je me permettrai d'examiner le problème à la lumière de la vérité historique.

Selon Hérodote, Rawlinson et autres historiens et ethnographes éminents, les Pasargades, descendants directs de la

branche perse primitive des tribus aryennes émigrèrent d'Extrême-Orient, quinze siècles ou davantage avant l'ère chrétienne, et s'emparèrent de territoires baignés par la mer Erythréenne auxquels ils donnèrent leur nom. Leur établissement principal se trouvait 40 milles au nord de Persépolis. Le prince fondateur de la monarchie fut Achéménès; sa capitale porta le nom de la tribu.

Deux peuples de même race, les Maraphii et les Maspii accompagnèrent les Pasargades lors de leur première émigration. Selon Rawlinson, l'appellation des premiers se retrouve dans le nom d'une tribu vivant à notre époque, les "Mafii". On ignore tout des Maspii dans le nom desquels entre probablement, le vocable "Aspa" (cheval).

Sept autres tribus aryennes les imitèrent: les Penthialéens, les Dérusiens, sur lesquels l'ethnographie ne possède aucun renseignement; les Germains et les Dahi, qui peuplèrent tout le pays entre la Caspienne, le Golfe Persique et le Tigre; les Mardes, fixés surtout dans la Perse proprement dite, dans les montagnes, qui coupent le territoire actuel de l'empire, dans celles en particulier qui séparent Persépolis du Golfe où ils furent attaqués par Alexandre; les Dropices, dont les établissements principaux semblent avoir été fixés au Sud-Est de la Caspienne; les Sagartiens, voisins, au Nord, des précédents, et, selon Hérodote, de même origine que les Perses.

Ces tribus aryennes, portant des noms différents mais parlant la même langue, n'ont pas atteint la puissance des Pasargades ni créé de grandes dynasties: elles n'ont pu imposer leur nom aux territoires qu'elles possédaient mais ont tout au moins légué, à tout le Plateau de l'Iran, leur langue et leur appellation génériques.

Le territoire appelé "Parsa" (le "Persis" des Grecs, le "Fars" actuel) portant le nom primitif de la tribu Pasargade et ayant été le berceau de deux puissantes dynasties dont la force des armes a rendu le nom fameux en Occident: les Achéménides (VIème siècle avant J.-C.) et les Sassanides (IIIème siècle de l'ère chrétienne), les Grecs et les autres Occidentaux appliquèrent le nom d'une province à tout le pays, à sa population et à sa langue. Nous n'avons aucune raison valable de les imiter et devons appeler notre pays, notre peuple et notre langue du nom générique des tribus aryennes, dont nous sommes les descendants: Iran, Irani.

De par ces considérations et en vertu de l'ordre impérial donné par Rezâ Shâh Pahlavi il y a deux ans, nos pouvoirs publics ont rappelé ces faits historiques à la mémoire des cabinets étrangers et à leurs agents accrédités dans notre pays, leur demandant de ne pas appeler notre territoire, son peuple et son gouvernement par tout autre vocable que celui d'"Iran". Tout comme il est incorrect, répétons-le, de donner à un pays entier le nom de l'une de ses provinces, on ne peut étendre à la langue commune de toutes les tribus aryennes l'appellation d'origine particulière à l'une d'entres elles.

Le cas du Golfe Persique est évidemment différent: partie de la province du Fars, il ne peut qu'en porter le nom.

Quant à l'origine des Mèdes et à leur langue, nous devons également consulter les historiens anciens et modernes.

Il semble être généralement admis que les Mèdes, branche de la grande famille aryenne, parlaient une langue et pratiquaient une religion fort proches de celles des Perses, autre tribu aryenne.

Rawlinson dans sa traduction anglaise de l'Histoire d'Hérodote, écrit:

"*Le passage d'Hérodote sur l'appellation primitive des Mèdes, rapproché de la tradition nationale des Persans qui fait venir leurs ancêtres du pays d'Aria, pourrait suffire, à lui seul, à établir cette affinité ethnique: d'ailleurs d'autres arguments ne manquent pas. Les Mèdes sont invariablement qualifiés d'Aryens par les écrivains arméniens. Dans l'inscription de Bisotun, Darius déclare être Perse, fils de Perse, Aryen, d'ascendance aryenne. Il apparaît donc que le terme d'Aryen appartient également aux deux nations; il y a toute raison de croire que leurs langues et leurs religions étaient identiques à peu de chose près.*

Ces considérations nous aident à comprendre des faits et expressions que l'on trouve dans les textes sacrés et profanes, inexplicables si les Mèdes avaient appartenu à une famille ethnique absolument distincte de celle des Perses, celle des Scythes, par exemple, comme on l'a parfois prétendu!

La facilité avec laquelle les deux peuples ont fusionné, la situation privilégiée des Mèdes sous la domination perse, le port de vêtements identiques remarqué par Hérodote, la prééminence des Mèdes sur les autres peuples conquis, l'emploi des termes "Mède", "Médisme" et de l'appellation "Guerres médiques" appliquée aux luttes gréco-perses, la formule si souvent répétée dans le Livre de Daniel. "Selon l'immuable loi des Mèdes et des Perses", tous ces faits, expressions, sans parler d'autres, concordent: loin de paraître étranges, ils deviennent parfaitement intelligibles une fois admise l'identité ethnique des deux peuples, principales branches du tronc aryen. Comprend-on combien a été naturelle l'union intime, sinon la fusion complète des deux peuples si proches parents, comment l'on a été incliné à donner aux deux le nom de chacun, comment ils avaient mêmes lois vêtements identiques, même religion et même langue, comment ils ont été au-dessus, presque sur un pied d'égalité, et à la tête des autres peuples qui, par la langue, la religion et l'origine, leur étaient étrangers?"

Darmesteter, dans ses "Etudes iraniennes" (Vol.1 pp. 12-13) écrit que le Zend, langue de l'Avesta, est celle des Mèdes; il croit que nous possédons, dans l'ancien texte zoroastrien, le Zend Avesta, un ample spécimen non seulement de l'idiome mais aussi de la littérature mèdes; il ne fait point de doute que le mède et le vieux perse sont des langues sœurs: aucune d'elles n'est à l'origine de l'autre.

En ce qui concerne le vocable "spaka", cité par Hérodote (Vol. 1, p. 110) comme un mot mède signifiant "chien", le professeur Brown écrit, dans *Littérature historique de la Perse*, qu'il ressemble au "span" de l'Avesta et au "svan" du sanscrit. Il souligne qu'il est curieux de constater que ce terme, sous la forme "ispa", existe encore dans plusieurs dialectes iraniens tels que ceux de Quohrud (près de Kashân) et de Natanz.

Il ajoute que M. Clément Huart, auteur d'intéressantes éludes publiées dans le

"Journal Asiatique" sur divers dialectes tels que ceux de Zawedan, Swand et le curieux Zawedan Kabir, a repris les arguments de Darmesteter. Il s'est attaché à montrer que plusieurs des dialectes en usage dans les régions montagneuses reculées de l'Iran (dans l'ouest en particulier, l'ancienne Médie) ont la langue de l'Avesta pour origine; il propose de les appeler mède moderne ou Pahlavi musulman. Il remarque, entre autres différences, que la racine "kâr" se trouve dans le verbe qui, dans la langue de l'Avesta, signifie "faire", "fabriquer"; la forme de l'impératif, en vieux perse comme en persan moderne, est "kon". Dans les dialectes qu'il appelle mède moderne, les verbes signifiant "faire" et "dire" sont: "kardan" (impératif: "kori") et "goftan" (impératif: "gouy").

Etendre le nom d'une tribu ou d'une fraction de la popu1ation à celle de tout un pays en dépit du fait que celle-ci se compose de peuples ou tribus divers, portant chacun leur nom et parlant des langues différentes n'est pas sans précédents: l'appellation d'une petite tribu vivant dans les Iles Britanniques a été étendue à d'autres: Jutes, Saxons; les dialectes "Northembra", "Mercia" et "Mosex" se sont fondus et ont donné naissance à la langue anglaise; le professeur Christensen remarque que le castillan a donné son nom à l'espagnol.

Cette extension n'a pas été raisonnée: résultat du hasard, des circonstances et des conditions du pays, elle n'a point à être prise en exemple.

La dynastie sassanide a choisi le vocable "Pahlavis": l'adjectif "persan" n'étant donc pas considéré comme un qualitatif obligé.

Le mot "Aryen" a bien plus de signification aux yeux du monde que celui de "Persan" connu de quelques savants seulement. Au professeur Christensen disant que "*l'expression littérature iranienne" comprendrait tous les ouvrages écrits dans une langue iranienne quelconque, l'afghan par exemple*", je me permettrai de répondre que les dialectes afghans diffèrent des nôtres et que la tribu aryenne de ce pays ayant toujours fait usage de l'adjectif "Afghan" pour désigner sa langue et sa littérature, un tel malentendu est peu probable.

L'opinion des historiens ethnologues et des savants sur l'histoire des Perses et des Mèdes dont je viens de donner, ci-dessus, un relevé succinct, constitue une preuve suffisante pour confirmer que les Persans et les Mèdes étaient de la même origine et avaient la même religion et aussi pour conclure que la langue avesta et mède sont des langues Iraniennes ayant avec l'ancien Persan, comme le dit Darmesteter, une relation de sœur et non pas de fille ou de mère. ■

Les trous vides du temps

Fatemeh HASSANZADEH

Je veux vous parler d'un ami qui est l'esclave du temps, fasciné par son passage. Sa raison est envoûtée par ce phénomène, il ne pense pas à la vieillesse ni à la mort, il a un autre regard, une autre vue…Il croit à une autre qualité du temps.

Il chante toujours la même rengaine: " Imaginez, cette histoire aussi finira". Cette phrase permanente jette l'ombre de l'angoisse sur lui et ses amis. Il a toujours le souci de la fin d'une aventure : un voyage, une histoire, une rencontre, un amour …

Il dit : "Notre vie ressemble à des films dont nous sommes les acteurs, un jour, même les plus agréables d'entre eux finiront. Mais il y a une différence, les films, on peut les revoir. Dommage! La vie …ce film nostalgique, est impitoyablement irréversible.

Cette anxiété le poursuit même dans les plus heureuses situations et il ne cesse de penser que ces moments n'existeront plus dans l'instant. De son point de vue, dans les tunnels effrayants du temps, les aventures agréables se révèlent beaucoup plus douloureuses que les amères. Les films dont on veut être une fois de plus les acteurs, mais c'est un désir inaccessible. Ils sont terminés et chacun, comme les photos d'un album, nous rappelle seulement que nous sommes tous les captifs du temps.

***

Mon ami est tombé amoureux, un parfait amant en train de vivre les moments les plus magiques de sa vie. Cette inquiétude ne l'abandonne pas même au point culminant de cet état maniaque. Je lui ai dit: " Peut-être que cette histoire ne s'achèvera pas. Peut-être que tu pourras la rejoindre" et il m'a répondu : " Il n'y a pas de différence, à chaque instant, pas à pas, je m'approche de la fin de cette douce aventure, celle dont même les nœuds gordiens ne reviendront jamais."

***

Dans le cinéma, on peut mentionner les films qui ont pour sujet, directement ou indirectement, le problème du temps : le flash-back mélancolique de *Quelle était verte ma vallée*, celui amoureux de *Casablanca* où David Blaine se souvient des bons jours de Paris en compagnie de la belle Ilsa. Dans *la Horde Sauvage*, après le

dernier flash-back, on comprend que les personnages sont des figures du passé, des morts en marche, un gang de morts.

Et le plus important de ces films est *Les Fraisiers Sauvages*, mettant en scène un vrai conflit intérieur, qui nous raconte l'histoire au passé d'un voyage douloureux où le vieux professeur, assailli de souvenir se souvient de sa jeunesse et de ses amours. Bergman, le metteur en scène, récompense aimablement le courage de son héros: à la fin du film, le vieil homme peut tranquillement s'endormir.

Irréversible, un récit à l'envers, qui à fait scandale à Cannes pour des images d'une violence physique et psychologique, montre concrètement la grande caractéristique du temps: il détruit tout, il ne retourne jamais sauf par la magie du cinéma.

A la fin, je passe à un film iranien; *Le Poirier* (ou *Sous le Poirier*), un petit film de Mehrjui que j'aime fort pour l'embuscade omniprésente de l'angoisse du passage du temps, tiré de ces images: les jours, les amours, le Jardin de Damavand, le parfum des paniers de la fille et le poirier sont à jamais perdus dans les trous vides du temps. Et c'est pour cela que les plus séduisantes des scènes sont l'avant et l'après du dernier flash-back, le moment où sous le poirier, le professeur, las, conçoit cet étrange phénomène:

TOUT EST FINI

***

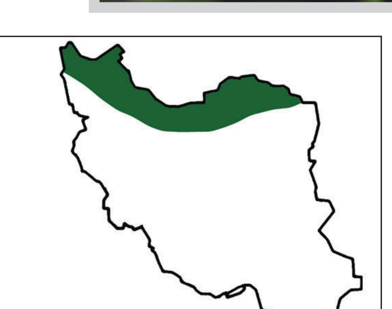
Maintenant, je ne sais pas où est mon ami l'amant et ce qu'il fait dans cette grande ville, avec ses préoccupations envers la fuite du temps, mais je suis sûre qu'un jour chacun de nous s'assiéra sous l'ombre de son poirier et se rappellera, soit amer soit doux, ce qui lui serait passé, et son cœur sera envahi par une douleur poignante dont le dernier poème de Forough Farrokhzad peint étrangement l'immensité:

با کدام بال می توان
از زوال سوزها و روزها گریخت؟
با کدام اشک می توان
پرده بر نگاه خیره ی زمان کشید؟
با کدام دست می توان
عشق را به بند جاودان کشید؟
با کدام دست؟

De quelle aile pourrait-on fuir
L'anéantissement des douleurs et des jours?
De quelle larme pourrait-on
Couvrir d'un voile le fixe regard du temps?
De quelle main pourrait-on,
Eternellement,
Garder l'amour?
De quelle main? ■

Mortéza JOHARI





Grand Tordyle

Nom scientifique:
Tordylium maximum (grand tordyle, tordyle élevé)

Plante annuelle ou bisannuelle, pubescente, verte, rugueuse, de 30 à 120 cm de hauteur. Tige dressée, épaisse, poilue, rameuse dans la partie supérieure, à rameaux dressés et feuillés. Feuille oblongue ou elliptique dentelée. Fleur blanche ou rose pâle, parfois pourprée, en ombelles de 5-15 rayons inégaux. Fruit de 5-6 mm, elliptique ou orbiculaire, couvert de soies à base bulbeuse rude. Floraison en mai - juin. Cette plante pousse dans les régions cultivées ou incultes, les haies et aux bords des chemins. Préférence pour les sols calcaires.

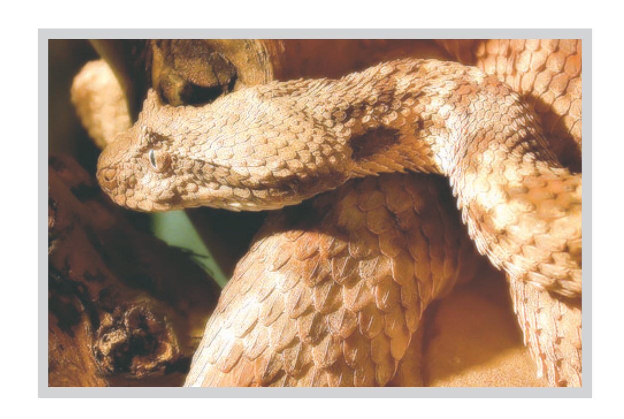
Distribué en Iran au nord et nord est. ■

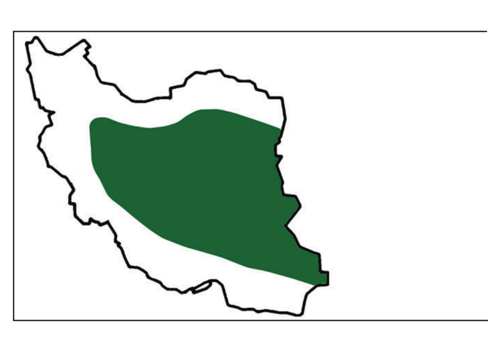
Vipère cornue persane

Nom scientifique :
Pseudocerastes persicus (La vipère à cornes)

Sa longueur est en moyenne de 60 à 70 cm, atteignant parfois les 80 cm. Les femelles sont souvent plus grandes que les mâles. La tête est large, plate, distincte du cou, de forme triangulaire et couverte d'écailles petites et imbriquées. Le museau est court et arrondi. La queue est courte. Les yeux, dotés de pupilles verticales, sont petits.

Au-dessus des yeux, il y a des petites cornes couvertes d'écailles. Les narines sont placées au-dessus du museau et s'ouvrent vers le haut. Ce serpent est presque totalement nocturne. C'est uniquement lors des périodes fraîches de l'année qu'on peut l'observer au début du jour ou en début de soirée. Il n'est pas très agressif, mais siffle fort une fois dérangé. Ovipare, il pond de 11 à 21 œufs qui éclosent 30 à 32 jours plus tard. Le venin provoque des signes hémorragiques, typiques de la plupart des vipères. Aucun antipode n'est disponible pour des morsures de cette sorte. On le trouve en Iran dans les régions désertiques. ■





- ✓ Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- ✓ En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- ✓ Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- ✓ Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- ✓ La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- ✓ Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ✓ ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- ✓ در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- ✓ مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- ✓ چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- ✓ « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- ✓ نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE
TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

■ **Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at**
Chez Barclays Bank PLC

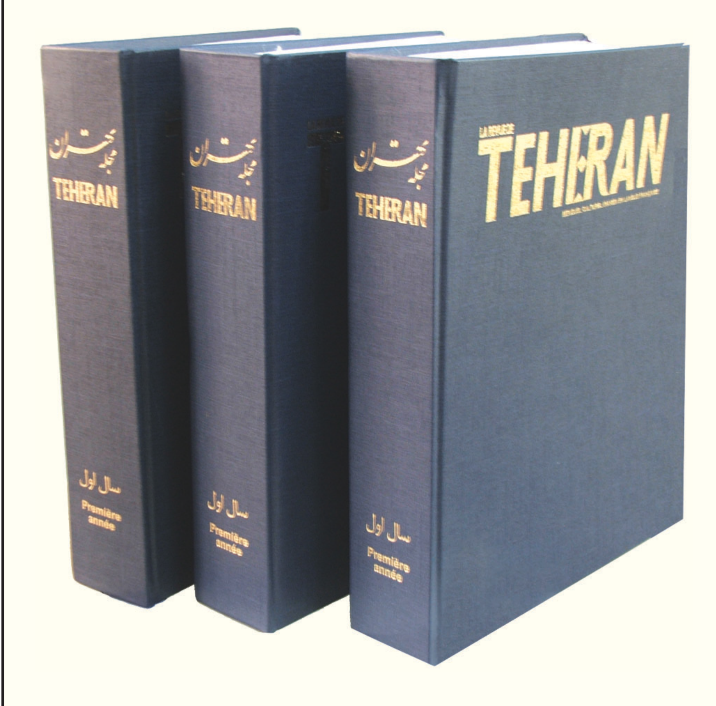
N° de compte: 47496522
Code succursale: 20-10-53

Adresse: Barclays Bank PLC
Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch
P O Box 11345
London W12 8GG
UK

■ **Bulletin à retourner avec votre règlement à :**

La Revue de Téhéran, Etelaat,
Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,
Téhéran, Iran
Code Postal 15 49 951 199

■ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**



دورهٔ یکسالهٔ مجلهٔ تهران، سال اول شامل دوازده شماره، در یک مجلّد عرضه می گردد. علاقه مندان می توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.

L'édition reliée des douze premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible pour la somme de 60 000 rials au siège de la revue ou au point de vente des éditions Etelaat,situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'université de Téhéran

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه

نام | نام خانوادگی

آدرس

کدپستی | صندوق پستی

تلفن | پست الکترونیکی

برای داخل کشور

یک ساله ☐ ۷۰/۰۰۰ ریال

شش ماهه ☐ ۴۰/۰۰۰ ریال

اشتراک از ایران برای خارج کشور

یک ساله ☐ ۲۰۰/۰۰۰ ریال

شش ماهه ☐ ۱۲۰/۰۰۰ ریال

- حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک (یا فقط اسم و آدرس دقیق) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran**، ارسال نمایید.
- در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.
- اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز

مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر
محمد جواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

تحریریه
اسفندیار اسفندی
املی نُوواِگلیز
عارفه حجازی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

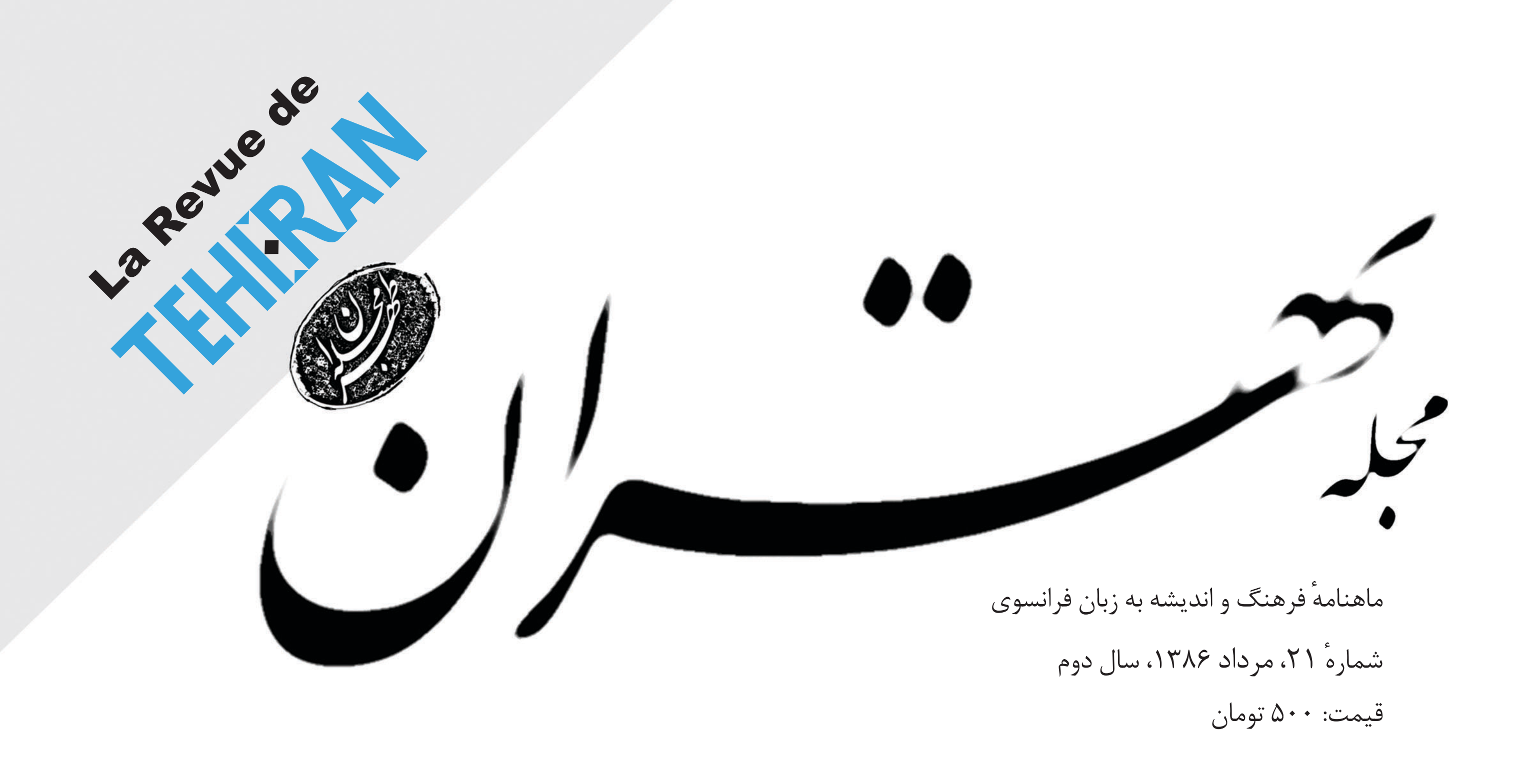
پایگاه اینترنتی
مرتضی جوهری

تصحیح فرانسه
بئاتریس ترهارد

ویرایش فارسی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۱۱۹۹
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: rdt@etelaat.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Reliefs de Taq-e Bostan,Femmes jouant de la harpe alors que le roi est à la chasse, VIe siècle.



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۲۱، مرداد ۱۳۸۶، سال دوم

قیمت: ۵۰۰ تومان

www.revuedeteheran.com